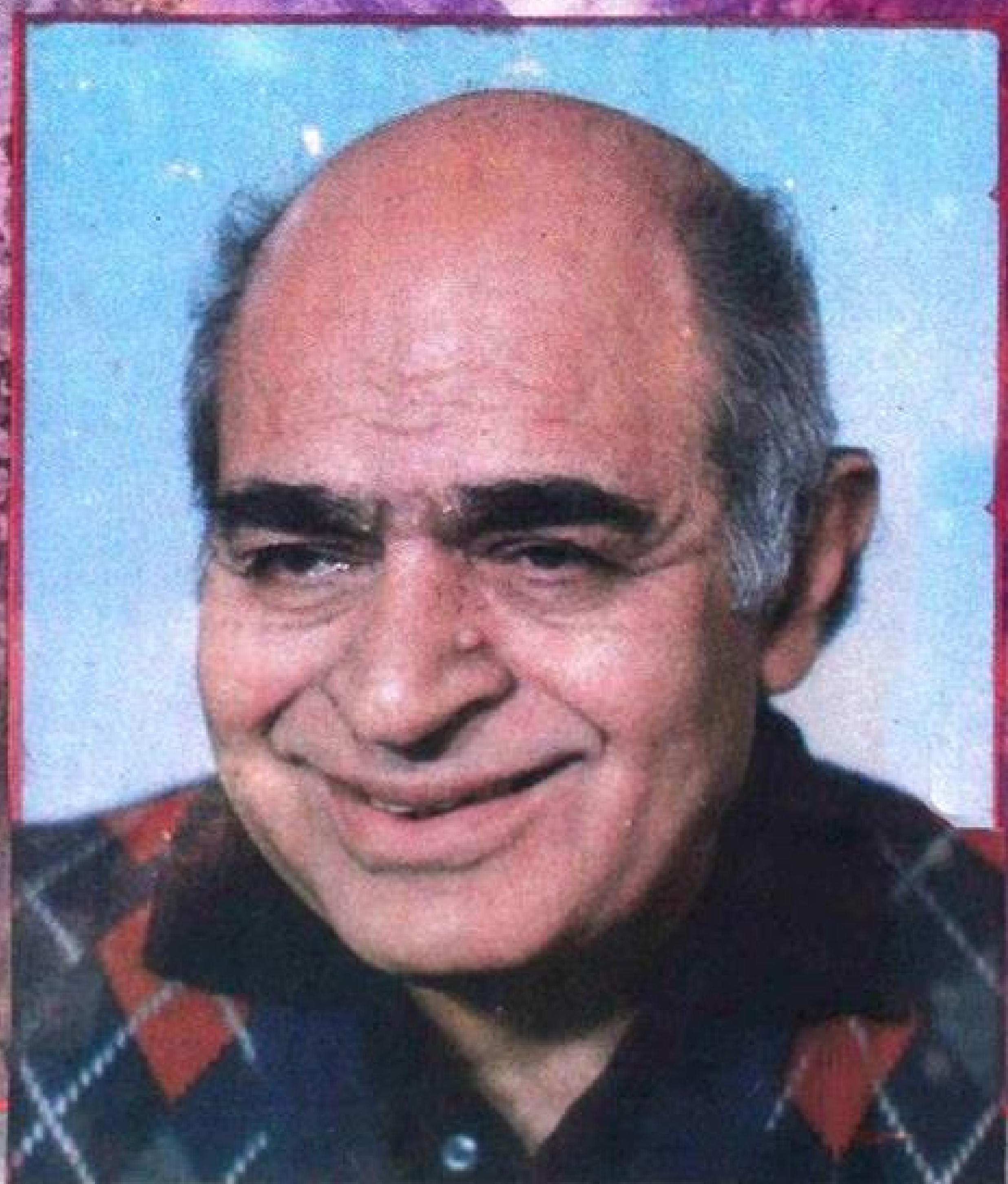
بورژوازی بورژوازی

وارث علوی



اس کتاب

کی اشاعت میں اردو ساہتیہ اکادمی گجرات کی جزوی مالی اعانت شامل ہے

BOURGEOISIE BOURGEOISIE (CRITICAL URDU ARTICLES)

By: Prof. VARIS ALAVI Rs. 150.00

بورژوازی بورژوازی

(ادبی تنقیدی مضامین)

وارث علوی

موڈرن پبلشنگ ہاؤس

۹ گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

استوڈیا۔ سید واڑہ
احمد آباد۔ ۳۸۰۰۰۱

اشاعت : ۱۹۹۹ء
قیمت : ایک سو پچاس روپے
کتابت : سجاد علی خاں
طباعت : ایچ۔ ایس۔ آفسیٹ پریس۔ دہلی
سرورق : رزّاق ارشد

زیر اہتمام
پریم گوپال مِتّل

تقسیم کار:
موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹ گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

آلِ احمد سرورؔ کے نام

فہرست مضامین

افسانہ کی تشریح: چند مسائل

شاعری کی مانند افسانہ کے فارم، موضوع اور مواد کے مطالعہ کے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، تکنیک، تھیم، امیج، استعارہ، مرقع، تصویر گری، منظر نگاری، مقام، ماحول، فضا، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تصادم، معروضیت، ڈرامائیت، لب ولہجہ، اسلوب، بیانیہ، لسانی ساخت، نقطۂ نظر، جمالیاتی فاصلہ، طنز، ظرافت IRONY، المیہ، طربیہ، نفسیاتی، فلسفیانہ، سماجی، اخلاقی ڈائمنشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات، انتقاد کو حق ہے کہ وہ افسانہ کے جس پہلو کا اور جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کر سکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا زبان یا لسانی ساخت کا مطالعہ ہی افسانہ کے تمام فن اور معنوی اسرار کو منکشف کر سکتا ہے، درست نہیں۔

لیکن کہانی ہو یا پلاٹ، کردار ہو یا ماحول، علامت ہو یا طنز افسانہ میں ان کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پورا افسانہ ایک لسانی ساخت ہے۔ اس لیے افسانہ میں زبان اور بیان کی نوعیت کا علم حاصل کیے بغیر افسانہ کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ تفہیم معنی میں بہت ساری معذوریوں اور غلط فہمیوں کا سبب پلاٹ یا کردار یا افسانہ کے دوسرے وضعی رشتوں کے مطالعہ میں بعض کلیدی لفظوں، علامتوں اور لسانی نشانیوں کی اہمیت سے اغماض برتنے میں رہا ہے۔

متن کی تعبیر کے متعلق کوئی اصول وضوابط طے نہیں۔ تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ صاحب نظر کے سامنے قرأت کے دوران بصیرت کا کوندا لپکتا ہے، ابہام کے اندھیرے

چھُٹتے ہیں اور متن کے بطن میں رہتے ہوئے معنی منور ہو جاتے ہیں۔ اس لیے تنقید متن صاحب نظری کی قیمت ہے۔ تنقید میں بصیرت نہ ہو، انکشافِ معنی نہ ہو، عقدہ کشائی نہ ہو، پہلودار پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر نہ ہو، انسانی برتاؤ، اعمال اور سلوک کی تفہیم کی غرض سے فطرت اور جبلّت کے تاریک پانیوں میں علم و بصیرت کی مشعل کی روشنی نہ ہو تو پھر تنقید اپنی تمام طلاقتِ بیان کے باوجود ایک عام اور اوسط ذہن کی فہم و فراست کی سطح سے بلند نہیں ہوتی۔

افسانہ اپنے حسن کا راز فوراً اور سب پر ظاہر نہیں کرتا وہ صاحبِ نظر نقاد کا انتظار کرتا ہے۔ افسانہ کی معنیاتی بصیرت کا راز اس رشتہ میں ہے جو نقاد افسانہ سے قائم کرتا ہے۔ یہ رشتہ محبت، انشاط اور وارفتگی کا ہوتا ہے۔ تنقید اور تعبیر فن پارے پر سرد دستانہ پوش ہاتھوں کا عمل جراحی نہیں۔ اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بوالہوسوں کے سامنے نہیں بلکہ حُسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بندِ قبا کھولتا ہے۔

تشریح ایک شرمیلی خاتون کی مانند کم سخن ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تو کسی علامت، کسی اسطور، کسی تلمیح کی طرف دبے لفظوں سے اشارہ کر کے آنکھیں جھکا لیتی ہے۔ البتہ مدرس کے نکاح میں آنے کے بعد فیضِ صحبت سے اس بے زبان نے نہ صرف زبان پیدا کی بلکہ دہن بھی پیدا کر لیا۔ پہلے کم بول کر اس خوف سے ٹھٹھک جاتی تھی کہ کہیں زیادہ تو نہیں بول گئی۔ اب اتنا بولتی ہے کہ متن کو بولنے نہیں دیتی۔ مدرس کا کام اب اتنا رہ گیا ہے کہ ناخنِ عقدہ کشا کے لیے عقدے تلاش کرے۔ نہیں ملتے تو سیدھے سادے شعروں میں خود ہی لگا دیتا ہے۔ وہ اشعار جو منہ میں سو کینڈل پاور کے بلب لے کر آتے ہیں ان پر روشنی ڈالنا مدرس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔

تشریح کے برعکس تعبیر ایک خودسر، خود پسند مغرور حسینہ ہے۔ یعنی تعبیر کو اگر ہم وہ سمجھیں جو سوزاں سونٹاگ نے سمجھا ہے۔ سوزاں سونٹاگ کے بیوٹی پارلر سے جب وہ نکلتی ہے تو اس کی سج دھج دیکھنے کے قابل ہوتی ہے، بالکل منٹو کے افسانہ "سرکنڈوں کے پیچھے" کی ہلاکت کا روپ جو مجسم حسد ہے اور متن کے پہلو میں اپنے سوا کسی اور معنی کا وجود برداشت نہیں کر سکتی

وہ بڑی بے دردی سے معانی کا قتل کرتی ہے اور ان کی جگہ اپنے معنی رکھتی ہے۔ یہ معنی فارم اور مواد اور افسانہ کے دھنی رشتوں کے جزرس مطالعہ کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ افسانہ کے ایک شخصی تاثر سے پیدا ہوتے ہیں۔ افسانہ کو ایسے معنی دینے کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ افسانہ نگار کے حقیقی فن پارے کی جگہ نقاد کا بنایا ہوا تلبیسی فن پارہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ افسانہ از سرِ نو لکھا نہیں جاتا، اس میں ایک لفظ بدلا نہیں جاتا لیکن اس کی تعبیر اس طرح کی جاتی ہے کہ اصل افسانہ کی جگہ ایک دوسرا افسانہ جنم لیتا ہے۔ سوزان سونٹاگ اس قلب ماہیئت کی مثال ٹینی سی ولیم کے مشہور ڈرامے A STREET CAR NAMED DESIRE کی اس تعبیر سے دیتی ہے جو ڈرامے کے ڈائرکٹر ایلیا کازان نے اپنی نوٹ میں درج کی، گویا ڈرامے کی ہدایت کاری اس تعبیر کی روشنی میں ہوگی۔ اس ڈرامے کے دو کردار ہیں۔ ایک سٹینلی کواسکی جو ایک اکل کھرا، جنس زدہ خوبصورت وحشی نوجوان ہے۔ دوسرا اس کی بیوی کی بہن بلانش ہے جو ایک رقاصہ بلکہ طوائف کی زندگی گذارنے کے بعد تھکی ہاری اب ایک شریف عورت کی زندگی گذارنے اپنی بہن کے یہاں آئی ہے۔ لیکن اب وہ سٹینلی کی ہوس کا نشانہ ہے۔ سٹینلی کو بڑا غصہ ہے اس بات پر کہ جو عورت طوائف رہی ہو وہ اس کی خواہشوں کو رد کیوں کرتی ہے۔ دوسری طرف بلانش پاک باز زندگی گذارنا چاہتی ہے پھر یہ اس کی بہن کا گھر ہے۔ بالآخر سٹینلی بلانش سے زنا بالجبر کرتا ہے اور بلانش پاگل ہو جاتی ہے۔ ایلیا کازان کی فلم میں سٹینلی کا کردار مشہور ایکٹر مارلو براندو نے کیا تھا۔

ایلیا کازان کی تعبیر یہ تھی کہ سٹینلی کواسکی کا کردار ہوس اور انتقام سے کف در دہن بربریت کی علامت ہے اور بلانش کا کردار مغربی تمدن ہے جو ملائم ملبوسات، مدھم روشنی اور شائستہ جذبات سے عبارت ہے۔ گویا اس ڈرامے میں بربریت کے ہاتھوں تمدن کا ریپ ہے۔ اب یہ ڈراما دو مخالف طاقتور کرداروں کے درمیان نفسیاتی اور جنسی جنگ نہیں رہا جس کا ہر منظر شخصیتوں کے تصادم اور جذبات کی طوفانی موجوں سے کانپتا تھا، بلکہ مغربی تمدن کے زوال کی علامت بن بیٹھا۔

ہمارے یہاں ایسی تعبیر کی مثالیں انتظار حسین کے افسانے "نرناری" اور راجندر سنگھ

بیدی کے افسانے "کوارنٹن" کی وہ تعبیریں ہیں جو علی الترتیب گوپی چند نارنگ اور قمر رئیس نے پیش کی ہیں۔ نارنگ نے بتایا ہے کہ "نرناری" بنگلہ دیش بننے کے بعد کٹے پھٹے پاکستان کی طرف وہاں کے لوگوں کے جذباتی رویّہ کی تمثیل ہے اور قمر رئیس کا کہنا ہے کہ "کوارنٹن" میں پلیگ علامت ہے ہندوستان کی غلامی کی۔

میری نظر میں دونوں تعبیرات شوقِ تعبیر کی بے راہ روی اور اٹکل خیال آرائی کا ثبوت ہیں۔ انتظار حسین کا اسطور سیاست کے چوکھٹے میں نہیں سماتا اور بیدی کی حقیقت نگاری علامت بننے سے انکار کرتی ہے۔ قمر رئیس کی تعبیر کے بعد "کوارنٹن" میں بھاگو کے کردار کی کوئی اہمیت نہیں رہتی جو بے لوث خدمت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ڈاکٹر کی فرض شناسی اور بھاگو کی خدمت گذاری میں جو ایک نازک فرق ہے اور جو افسانہ کی مشینری کے بغیر نمایاں نہیں کیا جا سکتا، اپنی اہمیت کھو دیتا ہے۔

افسانہ پھر سے لکھا نہیں گیا۔ ایک لفظ بھی بدلا نہیں گیا لیکن تعبیر نے انتظار حسین اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی بجائے ایک نیا افسانہ پیش کر دیا جس کے مصنف نارنگ اور قمر رئیس ہیں۔ تعبیر میں خواب گم ہوتے ہیں، تو افسانے کیوں نہ گم ہوں۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مختلف تعبیرات میں کونسی تعبیر کو صحیح یا مناسب خیال کیا جائے۔ علمِ تعبیر کے ماہرین کے پاس اس سوال کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں ہے۔ اُلٹے وہ تو دلائل سے ثابت کریں گے اور کرتے ہیں کہ ہر تعبیر پھر وہ چاہے اتنی دور از کار ہو، اہم ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ چوں کہ معنی شعر یا افسانہ میں ہیں ہی نہیں (کیوں کہ متن عبارت ہے لسانی نشانیوں سے، جن کی تعبیر کرنے میں قاری آزاد ہے، متن کا پابند نہیں، یا دوسرے الفاظ میں دال کی تعبیر مدلول کے حوالے کے بغیر ہو سکتی ہے) تو پھر شعر یا افسانہ کی تعبیر میں قاری یعنی نقاد کا ذہن آزاد ہے۔ تعبیر پر کوئی پابندی عائد نہیں ہوتی۔ گویا کسی تعبیر کو دور از کار، اٹکل، ترنگی، لامرکز، گمراہ کن اور مضحکہ خیز کہنے کا قاری کے پاس کوئی عقلی جواز نہیں رہتا۔

جب صورتِ حال یہ ہو تو قاری تعبیراتی تنقیدوں کے بھنور میں چکر کاٹ رہا ہے اور اسے باہر نکل کر پھر سے شعر و افسانہ سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ اس کے

پاس کسی تعبیر کو رد کرنے یا کسی کو قبول کرنے کا کوئی عقلی جواز نہیں ہوتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیراتی تنقید پر کسی بھی زاویہ سے جرح و نقد ممکن نہیں رہتی۔ ہر اعتراض کے جواب میں یہ کہا جائے گا کہ یہ میری تعبیر ہے چاہے آپ کو قبول ہو یا نہ ہو۔

ان حالات میں قاری تعبیر اور تنقید کے تمام بکھیڑوں سے دامن چھڑا کر شعر و افسانہ کا دامن پکڑتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بالکل ایک بچے کی طرح آرٹ کی جادونگری میں گم ہو جائے گوناگوں وجوہات کی بنا پر آرٹ کا یہ تجربہ اس کا مقدر نہیں۔ ادب خود بہت پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اسے جگہ جگہ تعبیر و تشریح کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جادونگری میں بھی قاری کے ذہن میں سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ یہ کیا ہو رہا ہے، کیسے ہو رہا ہے، کیوں ہو رہا ہے۔ تعبیراتی نقادوں کی یہ بات بالکل درست ہے کہ معصوم قاری کا وجود محض فرضی ہے کوئی قاری معصوم نہیں ہوتا۔ بلکہ ہر قاری کی ایک شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے جذباتی میلانات اور تہذیبی وابستگیاں ہوتی ہیں، اس کی پسند ناپسند، اس کے اپنے خیالات، تعصبات، عقائد اور ذہنی رویے ہوتے ہیں۔ چوں کہ قاری خود ہی معبّر ہوتا ہے تو اگر کوئی قاری معصوم نہیں تو کوئی تعبیر بھی معصوم نہیں ہو سکتی۔ ہر معبّر کے ذہنی اور تہذیبی میلانات کا اس پر عکس ہوگا۔ ہم جو بھی تعبیر پڑھیں گے شعر و افسانہ کی اتنی نہیں ہوگی جتنی کہ معبّر کے مذاقِ شعر کی آئینہ دار ہوگی۔ یہ ممکن ہے کہ معبّر کی شخصیت فقیہانہ ہو، اسے بال کی کھال نکالنے کی عادت ہو، معنی آفرینی کا چسکہ ہو۔ مضامین کے طوطا مینا اڑانے میں لطف آتا ہو، تو پھر یہ ممکن ہے کہ شعر کی تعبیر معنی واضح کرنے کی بجائے الجھیں اور الجھادے۔ ہم پھر شعر سے دور ہو گئے اور تعبیر کے چکراوے میں پڑ گئے۔

تو ہمارے پاس کوئی نہ کوئی معیار اور پیمانہ ایسا ہونا چاہیے جو تعبیر کے اچھے یا برے ہونے کی نشان دہی کرے۔ اس خیال کو غلط ثابت کرے کہ ہر امکانی تعبیر صحیح تعبیر ہوتی ہے۔

میری نظر میں تعبیر وہی اچھی ہے جو شعر کی مشکلات دور کرے، ابہام کے پردے اٹھائے، معنیاتی گتھیوں کو سلجھائے اور یہ کام کرنے کے بعد قاری اور شعر کے بیچ سے ہٹ جائے تاکہ قاری شعر کو پڑھے تو اسی معنی سے لطف اندوز ہو جو شعر میں ہیں۔ یہ معنی شعر میں پہلے بھی تھے

لیکن واضح نہیں تھے، شرح کے بعد اب زیادہ واضح ہو گئے۔

بہت سے نقادوں کو شعر کے تمام معنی نچوڑنے کا شوق ہوتا ہے لیکن یہ شوق فضول ہے جو تفہیم شعر کے عمل کو الجھا دیتا ہے۔ آپ نے شعر کے ایک درجن معنی بتا دیے! کیا فائدہ جب کہ شعر کو ہم آپ کے شرح معنی کے بعد بھی پڑھیں تو وہی معنی دینے لگے جو پہلے دیتا تھا۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ کے بنائے ہوئے درجن معنی میں سے نصف درجن قاری کے ذہن میں چپک جائیں اور جب بھی وہ شعر کو پڑھے تو شعر یہ نصف درجن معنی دینے لگے۔ انسانی ذہن اور یادداشت کی اپنی کچھ حدود ہوتی ہیں اور شعر و افسانہ کی قرأت کے اپنے بھی کچھ نفسیاتی عوامل ہوتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ شعر کی اپنی ایک روشنی ہوتی ہے جو شعر کے تہہ در تہہ معنیاتی نظام کو کہیں کم کہیں زیادہ روشن کرتی ہے۔ ہر ڈرامائی منظر کے ساتھ سٹیج کی روشنی کا نظام بھی بدلتا ہے جسے LIGHT EFFECT کہتے ہیں وہ FULL EFFECT سے یا سٹیج کو بقعۂ نور بنانے سے یک الگ قسم کی چیز ہے اور فن کارانہ ہے۔ یہ روشنی کہیں تیز ہے کہیں مدھم، تو کہیں فرنیچر اور اشیا پر خاص زاویوں سے ڈالی جاتی ہے۔ شعر کے معنیاتی نظام میں اندھیرے اور روشنی کا یہی کھیل ہوتا ہے۔ کچھ معنی سطح شعر پر ہوتے ہیں، کچھ بین السطور، کچھ مجسم ہوتے ہیں، کچھ مراد لیے جاتے ہیں، کچھ غائب ہوتے ہیں جن کے غیاب کا احساس حاضر معنی دلاتے ہیں۔ شعر کی تعبیر اور تشریح روشنی اور اندھیرے کے اسی کھیل کا بیان ہوتی ہے۔

دیوانِ حافظ کی صوفیانہ شرحوں کے دفاتر پڑھنے کے بعد کیا ہم حافظ کے شعروں کو ان کے صوفیانہ معنوں میں ہی پڑھتے ہیں؟ جی نہیں! حافظ کی قرأت کا عام میلان مجاز کی طرف ہی رہا ہے۔ ممکن ہے اہل اللہ ان شعروں کے حقیقی یعنی صوفیانہ معنی ہی مراد لیتے ہوں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر کے قاری دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک مجازی معنی مراد لیتے ہیں اور دوسرے حقیقی۔ فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے لیے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزلیہ۔ میرا خیال ہے کہ اس میں کسی بھی ایک رویّہ کی مکمل تردید مستحسن نہیں۔ شعر دونوں طرح کے معنی دیتا ہے۔ حقیقی بھی اور مجازی بھی۔

سیاسی بھی اور عشقیہ بھی۔ عام قاری معنی کو اسی ابہام کی فضا میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔ گیت ملن کے ہوں یا برہا کے، ظلمی پیا کے ہوں یا ہرجائی بالما کے، ان کا مرکزی اسطور تو کرشن ہی ہے لیکن اس سے شخصی تجربہ یا انفرادی کسک کی اپیل رد نہیں ہوتی۔

برہن عام عورت بھی رہتی ہے رادھا بھی اور ویوگ میں تڑپتی آتما بھی۔ نظروں کے سامنے تو عورت ہے لیکن رادھا بہت فاصلے پر نہیں گو آتما اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے۔ معنی کا چاند جب ابہام کی بدلیوں سے جھانکتا ہے تو شعر چاندنی رات کا پراسرار حسن پیدا کرتا ہے۔ معنی کے قمقموں کی روشنی چاندنی رات کے اسی حسن کو غارت کرتی ہے۔ کون سادہ لوح ہوگا جو قمقموں کی روشنی میں شعر پڑھنا پسند کرے گا جب کہ چاند اور بدلی کی آنکھ مچولی اور روشنی اور تاریکی کا کھیل فی نفسہ اتنا حسین اور حیرت ناک ہے۔

چنانچہ وہ تمام تصورات جو تعبیر و تشریح کو ایک مطلق اور ULTIMATE چیز سمجھتے ہیں ان پر کچھ حدود عاید کرنی پڑیں گی۔ ہر تنقیدی کاروبار کی طرح تعبیر و تشریح بھی PARASITICAL ہے یعنی وہ تخلیق پر پلتی اور پروان چڑھتی ہے۔ اس کا یہ دعویٰ کہ وہی سب کچھ ہے۔ شاعر اور شاعر کا ارادہ کچھ بھی نہیں، شعر اور شعر کے معنی کچھ بھی نہیں کیوں کہ قرأت ہی متن کو معنی دیتی ہے، بغیر معروضات کے قبول نہیں کیا جا سکتا۔

تعبیر و تشریح سے فن پارے کی تھیم، معنی اور اہمیت کو اجاگر کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک ناول، افسانہ یا نظم کے جامع یا جزرس مطالعۂ متن میں یہ تینوں مقاصد پیش نظر ہوتے ہیں۔ محض تشریح اور محض تعبیر کی بھی اپنی اہمیت ہے اور ضرورت کے تحت ان سے کام لیا جا سکتا ہے لیکن محض تعبیر اور محض تشریح فن پارے کے متعلق قدری فیصلوں سے اجتناب کرتے ہیں کیونکہ یہ ان کا فنکشن نہیں۔ اس سے ایک بڑا گھپلا یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی طور پر کمزور افسانوں اور نظموں کی عالمانہ تعبیر انھیں وہ مقام و منزلت عطا کرتی ہے جس کے وہ مستحق نہیں ہوتے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ بڑے فن پاروں کی تعبیر اور تحسین میں جن افکار اور تصورات سے کام لیا جاتا ہے ان کا استعمال کمزور فن پاروں کی تعبیر کے وقت بھی ہو سکتا ہے، مثلاً فرد کی تنہائی کا مسئلہ بڑا ادب بھی تخلیق کرتا ہے اور معمولی ادب بھی۔ معمولی ادب کی تعبیر کے وقت تنہائی سے متعلق بڑے ادب کے تصورات کا استعمال ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسی تعبیر کمزور افسانوں کو بھی اہم بنا کر پیش کرتی ہے۔ لنڈا ویٹنک اور جہدی جعفر

کی تنقیدیں اسی نوع کی ہیں۔ ان میں گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ساتھ ہانکا گیا ہے۔

چنانچہ تعبیر اور تشریح کو بھی ہیئتی تنقید کی مانند کامیاب اور بڑی تخلیقات سے سروکار رکھنا چاہیے۔ نقاد مسیحا نہیں ہوتا کہ مردہ شعر اور افسانوں میں جان ڈال دے۔ وہ صرف کامیاب تخلیقات کی فنی اور معنوی خوبیوں کا انکشاف کر سکتا ہے۔

کون سی تخلیقات کی تعبیر و تشریح کی جائے اس میں کوئی پابندی نہیں، نقاد انتخاب میں آزاد ہے، لیکن اتنی احتیاط ضروری ہے کہ تعبیر و تشریح تنقید کا وہ شعبدہ نہ بن جائے جس کے ذریعہ کمزور تخلیقات کو وہ وزن حاصل ہو جائے جس کی وہ مستحق نہیں ہوتیں۔ تنقید موافقانہ ہو کہ مخالفانہ، اگر وہ معمولی تصنیف پر ہے تو تصنیف میں تو کوئی ایسی چیز نہیں جو تنقید کو وزن عطا کرے، لہٰذا تنقید میں جو بھی خوبی پیدا ہوگی وہ نقاد کی طرف سے ہی آئے گی۔ اس کی تعبیر اس کی جودت طبع کی یا اس کی تشریح اس کے علم و فضل کی آئینہ دار ہوگی۔ نتیجہ یہ ہوگا کہ معمولی چیز غیر معمولی بن جائے گی اور بے جان شعر جان دار نظر آئے گا۔ اس طرح تنقید، اس کا جو فنکشن ہے کہ موتیوں کو خزف ریزوں سے الگ کرے، اس کے علی الرغم اپنی تعبیر کے زور پر خاشاک کے تودے کو دماوند ثابت کرنے کا معکوس کام کرے گی۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ ہیئتی تنقید کو (جس کا ایک جزو تعبیر و تشریح ہے) اعلیٰ فن پاروں سے سروکار رکھنا چاہیے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں میں ہیئت و معنی کا حسن ہوتا ہے اور دوسری وجہ یہ کہ قارئین کا حلقہ ان فن پاروں سے اچھی طرح واقف ہوتا ہے اس لیے تنقید بڑے تعبیراتی اجتہادات سے کام لے سکتی ہے کیوں کہ آدمی اگر راستہ سے واقف ہے تو گمراہ ہونے کا خوف نہیں رہتا۔ اسی لیے وہ ہر اٹکل تعبیر کو ہنس کر نظر انداز کر سکتا ہے اور اچھی تعبیر و تشریح سے اسے مسرت ہوگی کہ فن پارے کے نئے معنوی ابعاد اس کے سامنے آئے۔ شیکسپیئر کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس کے ڈراموں کی تعبیر و تشریح کا سلسلہ آج تک ختم ہونے نہیں پاتا۔ یہاں پر ڈراما خود تعبیر کی کسوٹی بنتا ہے کیوں کہ ڈراما دائمی فیکٹر ہے، تعبیریں تو آتی جاتی رہتی ہیں صرف وہی تعبیریں تھوڑی بہت زندہ رہتی ہیں جو ڈرامے کی ہر قرأت میں معنی کا ساتھ دیتی ہیں۔ اڈیپس کامپلکس کی اساس پر ارنسٹ جانس کی ہملٹ کی تعبیر کتنی ذہین اور فطین ہے لیکن تعبیر ارنسٹ جانس کی کتاب

سے نکل کر ڈرامے کے معنی کا جزو نہیں بنتی۔ یعنی قاری جب ڈراما پڑھتا ہے تو واقعات اسے اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ ارنسٹ جانس کی کتاب میں بیان ہوئے ہیں۔ قاری کے ذہن کے سٹیج پر نہیں لیکن تھیٹر کے سٹیج پر واقعات کو وہ رنگ دیا جاسکتا ہے جو ارنسٹ جانس کی تعبیر میں جھلکتا ہے۔ مثلاً لارنس آلیور کی ہملٹ کی فلم میں خواب گاہ میں ہملٹ اور اس کی ماں کی ملاقات کا منظر ارنسٹ جانس کی تعبیر کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ شکسپیر کے ڈرامے میں تو ہملٹ ملکہ گرٹریوڈ کو دوسری شادی کرنے کے عجلت بھرے قدم اٹھانے پر سخت ملامت کر کے چلا جاتا ہے لیکن فلم میں وہ ماں کی آغوش میں گر پڑتا ہے اور جس گرم جوشی سے وہ ماں کو پیار کرتا ہے وہ ارنسٹ جانس کی تعبیر کردہ تعلق حرمین کی تعبیر کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔

لیکن ارنسٹ جانس کی کتاب اور لارنس آلیور کی فلم دیکھنے کے بعد قاری جب پھر ڈراما پڑھتا ہے تو خواب گاہ کا منظر اس رنگ میں رنگا ہوا اس کے سامنے نہیں آتا۔ یہ منظر ماں بیٹے کی اسی اثر انگیز ڈرامائی ملاقات کو پیش کرتا ہے جو باپ کے قتل اور ماں کی دوسری شادی پر ہملٹ کے فطری غم و غصہ کا اظہار ہے۔ یہیں پر ارنسٹ جانس کی تعبیر ناکام ہو جاتی ہے۔ ڈرامے سے غیر متعلق بن جاتی ہے۔ ڈراما قاری کو اپنے بہاؤ میں لیتا ہے اور ارنسٹ جانس کی تعبیر اس بہاؤ کا رخ موڑنے میں ناکام رہتی ہے۔ شیکسپیر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ڈرامائی تکنیک کو اپنا کام کرنے دیتا ہے۔

جو کام تکنیک سے لینا چاہیے وہی کام جب خود مصنف سر انجام دینے کی کوشش کرتا ہے تو اس کا نتیجہ کیسا غیر اطمینان بخش ہوتا ہے اس کی مثال مارک شورر نے اپنے شہرۂ آفاق مضمون "تکنیک بطور انکشاف" میں دی ہے۔ ڈی ایچ لارنس کی ناول SONS AND LOVERS میں ماں اور بیٹے میں گہرا لگاؤ ہے، وجہ یہ ہے کہ ماں مڈل کلاس سے آئی ہے اور شوہر کان میں کام کرنے والا مزدور ہے۔ شوہر میں نشاط جوئی کا اور بیوی میں متوسط طبقہ کے رکھ رکھاؤ اور تہذیب و تادیب کے عناصر ہیں۔ شوہر اس رکھ رکھاؤ سے بیزار ہو کر شراب نوشی کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور بیوی شوہر سے بے نیاز ہو کر بیٹے کو اپنی محبت و التفات کا مرکز بنا لیتی ہے۔ یہاں ماں اور بیٹے کی رفاقت بالکل انسانی سطح پر ہے۔ یعنی

دونوں میں گاڑھی چھنتی ہے، خریدی کو ساتھ نکلتے ہیں، کام کاج میں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ناول لکھنے کے دوران لارنس کی نظر سے فرائڈ کا اڈیپس کامپلکس کا مقالہ گزرتا ہے۔ پھر کیا تھا ماں اور بیٹے کا ناول میں جو فطری رشتہ تھا اس میں لارنس نہایت شعوری کاوش اور مصنوعی ڈھنگ سے تعلق حرمین کی گرہ لگا دیتا ہے۔ جو کام تکنیک کو کرنا چاہیے وہ کام ناول نگار کر رہا ہے۔ اگر تکنیک اپنا کام کرتی تو شاید ماں بیٹے کا تعلق فطری سطح پر رہتا جیسا کہ ہملٹ میں ہے اور خواہ مخواہ تھیم میں تعلق حرمین کا ناگوار عنصر پیدا نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں تنقید متن کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ لارنس کی شخصیت، اس کے مطالعہ اور اس کے ارادے کو بھی حساب میں رکھتی ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ اس کا اچھا یا بُرا اثر ناول پر کیا پڑا، یہ تو سامنے کی بات ہے کہ تنقید و تعبیر تشریح سے بڑی ہے اور اگر تعبیر کی بھی کوئی کسوٹی ہے تو وہ تنقید ہی ہے۔ تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔ ذہانت استدلالی فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ دلیل کے زور پر ہملٹ کو مردانہ لباس میں ایسی عورت بھی ثابت کیا جا سکتا ہے جو ہوریشیو سے عشق لڑاتی ہے۔ لیکن دانش مندی ہملٹ کے مطالعہ کے وقت ایسی تمام اوٹ پٹانگ تعبیرات کو فاصلہ پر رکھتی ہے اور اپنے ادبی تجربات اور مذاق سلیم کے سبب شیکسپیر کے ڈرامے کو شیکسپیر کے ڈرامے کے طور پر پڑھنے سمجھنے اور لطف اندوز ہونے کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ دانش مندی تفہیم معنی کا کام عقل کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ ابہام کے دھندلکوں میں کرتی ہے۔ تعبیر چرب زبان وکیل کی مانند شعر و افسانہ سے ایسے ایسے سوالات کرتی ہے جو عموماً سرزمین ادب پر تنقید نہیں پوچھتی۔ ناقدانہ ذہن (قاری کا تربیت یافتہ ذہن) ادبی تجزیہ کو اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین برسات کے پانی کو۔ قاری کا ذہن جتنا اوبڑ کھابڑ ہوگا اتنا ہی پانی جوہڑ بنے گا جس میں بے جا سوالات اور اعتراضات کے لاروے ادھر ادھر تیرتے پھریں گے۔

ہماری بیشتر افسانوی تنقید ہیں افسانوں کے ایسے جائزوں پر مشتمل ہیں جس میں

افسانوں کے گہرے اور جامع مطالعہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان مضامین میں افسانوں کے جو معنی بیان کیے جاتے ہیں وہ کہانی یا کردار یا تھیم سے مستعار ہوتے ہیں اور اس مفروضہ پر قائم کہ افسانہ کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کثیر الاسالیب بھی ہوتا ہے اور کثیر المعنی بھی، اور افسانہ کا معنیاتی نظام افسانہ کے پورے فارم پر پھیلا ہوتا ہے۔ لہٰذا تفہیم معنی کا عمل پورے فارم کے جزرس مطالعہ سے عبارت ہے۔ یعنی محض کہانی، پلاٹ، کردار یا واقعات ہی کو پیش نظر نہیں رکھنا پڑتا بلکہ افسانہ کی امیجری علامات، استعارے، اساطیر، تشبیہ، مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان و بیان کے پیرایوں پر بھی نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے۔ اس طرح افسانہ کی تعبیر اور تشریح فطری طور پر ہیئتی تنقید کا روپ اختیار کرتی ہے یا دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو تعبیر اور تشریح اپنی تکمیل کو ہیئتی تنقید میں پہنچتی ہے۔ وہ تنقید جو افسانہ کے مشکل مقامات سے سہل گذرتی ہے اس بات کی چغلی کھاتی ہے کہ تعبیر و تشریح سے اس کی پہلو تہی عجز فہم کا نتیجہ ہے جس کی پردہ پوشی وہ تعمیمات اور لفاظی سے کرتی ہے۔ اچھی تنقید کا تجزیاتی طریقۂ کار مشکلات کا یہ چیلنج قبول کرتا ہے اور تعبیر اور تشریح کو اپنے پہلو میں جگہ دیتا ہے۔ ہمارے اچھے افسانوں کے متعلق ہمارے بڑے ادیبوں کے غلط فیصلوں کی وجہ بھی یہی تھی کہ انھوں نے سمجھا کہ معنی کہانی یا کسی واقعہ ہی میں ہوتے ہیں۔ لسانی نشانیوں اور علامات کو وہ سمجھتے ہیں کہ یہ تو محض سڑک یا شہر یا گھر یا موسم کا بیان ہے حالانکہ معنوی اشارے ان میں بھی پوشیدہ تھے۔

مثلاً منٹو کے افسانہ "بو" کے متعلق ترقی پسندوں کا یہ ردعمل کہ یہ ایک بورژوا طبقہ کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف عیاشانہ زندگی کا افسانہ ہے افسانہ کی اہم جزئیات اور بنیادی اشاروں کو نظر انداز کر کے محض کہانی کے خاکے کو سامنے رکھنے کا نتیجہ ہے۔ مثلاً افسانہ میں برسات کا بیان فطرت کی انگڑائی، زمین کی سوندھی خوشبو، برسات کے سبب آسمان اور زمین کا ملن، انسانی حیوانی اور جنسی زندگی میں بو کی اہمیت، جج صاحب کی لڑکی کا مصنوعی پن، ایک طرف دلہن کا سنگھار دوسری طرف گھاٹن کا فطری نکھار، دلہن کے بیان میں بکس کی کیلیں نکال کر گڑیا کو نکالنے کا اشارہ، فطرت اور مصنوعی پن، جبلت اور

تمدّن کے تصادم کی معنویت یہ اور اس طرح کے کئی رمز واشارے ہیں جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں اور باہم مل کر افسانہ کی مرکزی معنویت کی تشکیل کرتے ہیں۔

یہ چوں کہ افسانہ کو کہانی کی طرح پڑھنے کی ہماری عادت سے ہم مجبور ہیں اس لیے جزئیات اور تفاصیل کی معنوی اہمیت پر ہماری نظر نہیں جاتی۔ "بو" میں برسات کو ہم ایک موسم کا بیان سمجھتے ہیں لیکن "بو" میں برسات موسم سے کچھ زیادہ ہی معنوی تعلیقات رکھتا ہے۔ اسی طرح کبھی کبھی تو افسانہ میں ایک لفظ اتنا سب کچھ کر جاتا ہے یعنی ایسا گنج معنی بنتا ہے کہ نقاد اس کی تفسیر میں دفتر سیاہ کرتا چلا جائے، اس کی معنوی گہرائی اور حُسن آفرینی کو نہیں پہنچ سکتا۔ بابو گوپی ناتھ کے متعلق سینڈو کا یہ کہنا ہے کہ "بڑے خانہ خراب آدمی ہیں" کی داد صرف اردو والا ہی دے سکتا ہے کہ کسی اور زبان میں اس کا ترجمہ انسلاکات کے اس سلسلہ کو جنبش میں نہیں لا سکتا جو عشق و فسق نے، غزل اور کوٹھے نے اس لفظ کو عطا کیا ہے۔

اسی طرح بمبئی کے فلیٹ میں صوفے پر بیٹھ کر بابو گوپی ناتھ کا حقہ پینا۔ یہ امیج بابو گوپی ناتھ کی شخصیت کے متعلق کیسی ان کہی باتیں کہہ جاتا ہے۔ اس موقعہ پر سگرٹ کا ذکر بھی ہو سکتا تھا لیکن اس سے امیج نہ بنتا۔ وہ بیان واقعہ کرتا، شخصیت کو منوّر نہ کرتا۔ بھولا کا ماموں راکھی بندھوانے آرہا ہے۔ بھولا کی ماں بھائی کے لیے دودھ بلو کر مکھن تیار کر رہی ہے۔ بیدی سوکھڑی، حلوے۔ مٹھائی یا کسی اور پکوان کا ذکر بھی کر سکتے تھے۔ "گرم کوٹ" میں تو چولہا پھونکنے اور دھوئیں سے خوبصورت آنکھوں کے لال ہو جانے کا بیان انھوں نے چاؤ سے کیا ہے۔ وہ اس افسانہ میں بھی آگ جلا سکتے تھے۔ لیکن ایسا کرنا بھولا کی فضا کے منافی ہوتا جو اتنی صاف شفاف اور نرم آہنگ ہے کہ آگ دھواں اور سُرخ آنکھیں اور کڑھائی اور تیل اور برتنوں کی آوازیں اس آہنگ کو ضرب پہنچاتیں جس میں سیدھی سادی زندگی کے خاموش سنگیت کی لرزشیں ہیں۔

یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ معنوی تفہیم کے یہ طریقے ہیئتی یا ساختیاتی تنقید کا عطیہ ہیں۔ پوری شیکسپیرین تنقید اسی نوع کی ہے جس میں ایک ایک لفظ کا ایسا عالمانہ اور بصیرت افروز مطالعہ ہے کہ شیکسپیئر کے عاشقوں کے لیے اس کی تنقید کا پڑھنا بھی ایک بڑا ادبی تجربہ ہے۔

یہی حال شیکسپیئر کی علامات اور امیجری کا ہے۔ ناولوں کی تنقید بھی تفہیم معنی کے انہی پیرایوں کی طاقت ور روایت پیش کرتی ہے۔ میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ میری مکارتھی نے مادام بواری پر اپنے مضمون میں بتایا ہے کہ شارل بواری، جسے ہم ایک خشک، غیر دلچسپ، بے ڈھب دیہاتی ڈاکٹر سمجھتے ہیں، وہ ناول کا واحد رومانی کردار ہے۔ جب وہ ایما کے باپ کے علاج کے لیے اس کے گھر آتا ہے تو ایما کے حسن کو دیکھ کر مسحور ہو جاتا ہے۔ حسن کے MYSTIQUE کے حضور یہ حیرت زدگی اس کی رومانیت کی دلیل ہے۔ دوسرا واقعہ وہ ہے جب وہ شادی کے بعد ایک دوپہر اپنے گھر آتا ہے تو کمرے میں بڑی آسودگی محسوس کرتا ہے۔ کھڑکیوں کے پردے، صوفے پر وہ کپڑا جس پر ایما کروشیا کا کام کرتے کرتے ادھورا چھوڑ کر اوپر گئی تھی اور ادھر ادھر ایما کی بکھری ہوئی چیزیں۔ یہ سب مل کر نسائی لمس کا جو احساس پیدا کرتے تھے اسے شارل اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا تھا۔

یہ قرأت میری مکارتھی کی ہے۔ فلابیر نے تو کمرے میں صرف چیزوں کا بیان کیا ہے۔ فلابیر ایما کے حسن کا بیان قاری کے لیے نہیں کرتا۔ یہ تو سستی ناولوں کے لکھنے والے ہوتے ہیں جو قاری کو گدگدیاں کرنے کے لیے اپنی چکنی چپڑی عورتوں کا بیان لچھے دار زبان میں کرتے ہیں فلابیر کے یہاں تو ایما کو ہم شارل کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ حسن کا جو اثر شارل پر ہوتا ہے اسے فلابیر ہم تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے۔

افسانہ کی ہیئت کو نظر انداز کر کے محض افسانہ کے پلاٹ یا کہانی سے معنی اخذ کرنے کے نتائج کیسے غلط نکل سکتے ہیں اس کی عبرت ناک مثال منٹو کے افسانے "دو پانچ دن" پر ممتاز شیریں کا تبصرہ ہے۔ ممتاز شیریں سے صحیح معنی میں ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ افسانہ کی بڑی زیرک اور دراک نقاد تھیں۔ منٹو پر ان کے مضامین نے ہماری ذہنی تربیت میں جو رول ادا کیا ہے اس کا قرض چکانے کا شاید یہ طریقہ آپ کو پسند نہ آئے کہ ان کی تعبیرات میں اسقام ڈھونڈے جائیں۔ لیکن اہم نقادوں کے اسقام کا مطالعہ فی نفسہٖ ان سے ذہنی یگانگت کی علامت ہے پھر

بڑے فن کاروں کے متعلق بڑے نقادوں کی غلط تعبیرات کو بھی لوگ صحیح رایوں اور صائب فیصلوں کا مقام دیتے ہیں اس لیے ان کی تصحیح ضروری ہے۔ میری کوشش یہ ہے کہ میں دیکھوں کہ کون سے غلط تنقیدی رویّے نقاد کو غلط فیصلوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ "پانچ دن" کے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

"چنانچہ افسانہ "پانچ دن" اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے پُرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں۔ "پانچ دن" کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے، مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اُتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ، جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم کنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی۔ اس افسانہ کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِّعمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو، جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا، ہمیشہ کے لیے ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے۔" (منٹو۔ نوری نہ ناری صفحہ ۱۲۹)

اگر ممتاز شیریں نے صرف کہانی کے تاثر کی بجائے افسانہ کے پورے فارم اور اس کی تکنک کو نظر میں رکھا ہوتا تو انھیں پتہ چلتا کہ بارہ صفحہ کے اس افسانہ کا نصف سے زاید حصہ تو اس سینی ٹوریم کی نذر ہو گیا جہاں سکینہ پروفیسر کا بخشا ہوا دق لے کر آتی ہے اور مر جاتی ہے۔ مرنے سے قبل وہ افسانہ نگار کے سامنے پروفیسر کی کہانی بیان کرتی ہے۔ پروفیسر نے اپنے دل کی بات سکینہ کو بتائی اور وہ بات یہ تھی کہ اس کی زندگی سراسر جھوٹ تھی۔ وہ نیک اور شریف ہونے کا دکھاوا کرتا تھا لیکن اندر سے عورت کے لیے ترستا

تھا۔ اس کے مرنے کے بعد اس کی طالبات کہیں گی کہ پروفیسر کتنا اچھا آدمی تھا۔ ان کی مدد کرتا تھا لیکن وہ یہ بات کبھی نہیں جانیں گی کہ وہ ان کے جوان جسموں کی طرف کیسی کشش محسوس کرتا تھا۔ سکینہ کو اس نے پناہ دی ہے اور سکینہ سمجھتی ہے کہ پروفیسر کیسا فرشتہ سیرت آدمی ہے لیکن سکینہ کو خبر نہیں کہ وہ اسے چھپ چھپ کر کیسی خواہشمند نظروں سے دیکھا کرتا ہے۔ پروفیسر کی یہ باتیں سُن کر سکینہ خود کو پروفیسر کے سپرد کر دیتی ہے۔ پروفیسر زندگی میں پہلی بار عورت کے جسم سے ہم کنار ہوتا ہے۔ وہ سکینہ سے کہتا ہے "سکینہ میں لالچی نہیں۔ زندگی کے یہ آخری پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گذار ہوں" اور چند ہی دنوں بعد مر جاتا ہے۔

یہ اعتراف پروفیسر کسی کے سامنے نہیں کر سکتا سوائے سکینہ کے، اور سکینہ یہ بات کسی کو نہ بتاتی اگر وہ قریب المرگ نہ ہوتی۔ مرتے وقت آدمی اپنے دل کے سب راز بتا دیتا ہے اگر موقعہ ملے، اور سکینہ کو سینی ٹوریم میں افسانہ نگار سے گفتگو کرنے کا موقعہ ملتا ہے۔ افسانہ نگار سینی ٹوریم میں اپنے ایک دوست کی خاطر آیا ہے جس کی بیوی تپ دق کی آخری منزل میں ہے۔ سینی ٹوریم میں موت کی حکمرانی ہے۔ لوگ ٹپاٹپ مرتے ہیں۔ لاشیں جلائی جاتی ہیں اور افسانہ نگار نہایت پژمردہ ہے۔ اس وقت سکینہ پروفیسر کی کہانی سُناتی ہے۔ گویا موت کچھ بھی نہیں لوگ مرتے ہی رہتے ہیں۔ اصل چیز تو زندگی ہے اور زندگی کی قدر اس بات میں نہیں کہ آدمی کتنا جیا بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ کیسا جیا۔ آدمی کا مارنا کچھ نہیں لیکن ایک جائز فطری خواہش کا مارنا بڑا قتل ہے۔ اس کی سزا خود آدمی کو اپنی زندگی میں مل جاتی ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ "پانچ دن" جو افسانہ کا عنوان ہیں جو افسانہ کی اساس ہیں اور جو پروفیسر کی زندگی کا حاصل ہیں، ان کا ذکر افسانہ میں پانچ سطروں میں بھی نہیں ہوا۔ ان کے متعلق پروفیسر صرف اتنا کہتا ہے۔ "یہ پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گذار ہوں"۔ پورے افسانہ کی تکنیک پروفیسر کے اس اعتراف کو پہنچنے کے لیے ہے۔ افسانہ منٹو نے لکھا ہے لیکن بطور افسانہ نگار کے وہ پروفیسر کے اس اعتراف تک

پہنچ نہیں سکتا تھا۔ اسے اس سینی ٹوریم میں پہنچنا پڑا جہاں سکینہ آئی ہوئی تھی۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں "بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مرجاتا۔" لیکن اس صورت میں افسانہ وجود ہی میں نہیں آتا۔ افسانہ کا جنم ہی ریاکاری کے اعتراف سے ہوتا ہے اور افسانہ کی تھیم ریاکاری نہیں بلکہ عورت کے جسم کو ترسی ہوئی روح کی سیرابی ہے۔ سیرابی کا اعتراف مرد اس عورت کے سامنے ہی کرتا ہے جس نے اس کی زندگی کی پیاس بجھائی اور یہ اعتراف کتنے کم لفظوں میں ہے۔ "میں لالچی نہیں ہوں"۔ اس سے زیادہ کچھ بھی کہا ہوتا تو خود سکینہ کو یہ بات بتلانے میں پس و پیش ہوتا۔ یہ خود آگہی اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ آدمی جنسی جذبہ کی طاقت، سرمستی اور احتیاج سے تو واقف ہے لیکن وہ کیا معنی اور کیا قدر رکھتی ہے۔ اس کا اسے شعور نہیں۔ "پانچ دن" جنس کی معنویت اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ افسانہ جنس کے نشاط کا، معشوق کا بدن کے نغمہ کا افسانہ نہیں معنویت اور قدر شخصی تجربہ کی ذریعہ ہی قائم کی جاتی ہے۔ اور پروفیسر جو چند لفظ کہتا ہے اس میں معنویت اور قدر کا احساس آجاتا ہے۔

اب خود سکینہ کی کہانی لیجیے جس سے ممتاز شیریں کو گہری ہمدردی پیدا ہوگئی ہے۔ سکینہ زندگی کی پائمالی اور رائگانی کی ہولناک تصویر ہے۔ وہ قحط بنگال میں بچ گئی۔ کلکتہ سے لاہور آئی کوٹھے سے بھاگی تو بھوکی پیاسی خستہ حال پروفیسر کے گھر کا دروازہ کھلا دیکھا تو اندر گھس گئی اور کھانے پر ٹل پڑی۔ پروفیسر کے یہاں چند مہینوں میں ہی اس پر نکھار آجاتا ہے، اور پروفیسر کی نامرادی کی کہانی سن کر وہ اس کی زندگی کو سیراب کرتی ہے۔ اب مر رہی ہے تو اس احساس کے ساتھ کہ اس کی رائگاں زندگی بھی کسی کے کام آئی اور جس کے کام آئی وہی اس کی زندگی کا پہلا اور آخری سہارا تھا، اس کا محسن تھا۔ جسے خود اپنے مرنے کا غم نہیں۔ اس پر نقاد کی اشک باری لاحاصل ہے۔

اور افسانہ میں پروفیسر تو مرنے والا تھا۔ سکینہ کی موت بھی ضروری تھی تاکہ کچھ نہ بچے، نہ عیار زندگی، نہ پیاسی زندگی، نہ رائگاں زندگی، بچ جائیں تو وہ پانچ دن جس میں زندگی اپنی تکمیل کو پہنچی۔ یہ پانچ دن افسانہ کے عنوان کے مانند ستاروں کے جھرمٹ کی طرح وقت

کی پہنائیوں میں چمکتے نظر آئیں۔ جنس یہاں جبلت کی سفاکی اور جبریت سے بھی بلند ہو گئی ہے۔ وہ روحانی بن گئی ہے جس کے آگے اب کوئی تمنا باقی نہیں۔ رُوح کی اڑان کا یہ تجربہ مکتی اور موکش کا تجربہ ہے جو آدمی کو پرم آنند کے تجربہ سے دوچار کرتا ہے۔ جنس ہمارے تمام اخلاقی اور سماجی سروکاروں سے بلند، زندگی اور موت سے بھی ماورا، عظیم فطرت کی ایک صفت بن گئی ہے۔ چوں کہ آدمی عظیم فطرت ہی کا ایک جزو ہے اس لیے وہ فطرت کے اس عظیم تجربہ کو جان سکتا ہے۔

اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نقاد کی تفہیم تو درست ہے لیکن تعبیر کے وقت وہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے یا ایسے خیالات کا اظہار کرتا ہے جو نہایت لطیف پیرایہ میں افسانہ کی اصل حقیقت کو بدل دیتے ہیں۔ منٹو کے افسانہ "باسط" کے متعلق ممتاز شیریں کے اس بیان کو دیکھیے:

> "انسان ضبط نفس سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر سکتا ہے اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے۔ نیکی اور ضبطِ نفس سے انسان کو روحانی کیف ملتا ہے۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مُسلسل روحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔ منٹو نے اپنے آخری دَور کے ایک افسانے "باسط" میں انسان کو اس شبیہہ میں دکھایا ہے۔"

اس کے بعد ممتاز شیریں "پانچ دن" کے پروفیسر کا ذکر کرتی ہیں۔ پچھلے صفحات میں اس سلسلہ میں پیش کردہ محترمہ کے اقتباس میں آپ نے نوٹ کیا ہوگا کہ وہ عورت سے ہم کناری کے واقعہ کو گناہ کے لفظ سے یاد کرتی ہیں۔ ان کی فکر کا میلان اب اس طرف ہے کہ آدمی گناہ کی ترغیب پر قابو پاتا اور ضبطِ نفس سے کام لیتا تو روحانی بلندی کو پہنچ سکتا ہے جس کی مثال "باسط" ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ منٹو کو ویسے بھی گناہ اور ضبطِ نفس اور فطری حیوانی جبلتوں پر فتح حاصل کرنے اور روحانی بلندی اور روحانی کیف پانے میں کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ وہ انسان کی

جائز فطری خواہشوں کے قتل کو بڑا جرم سمجھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ جنسی گھٹن سے انسانی فطرت اور نفسیات میں بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان ماہرینِ نفسیات کا ہم خیال ہے جو ارتفاعِ جنسی کو بھی ایک طرح کی جنسی گھٹن ہی سمجھتے ہیں۔ "پانچ دن" کے پروفیسر نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ وہ زندگی بھر ضبطِ نفس کرتا رہا اور اپنی ذات سے جھوٹ بولتا رہا۔ عورت سے ہم کنار ہو کر وہ سچائی کو پہنچا۔ "پانچ دن" کی غلط تفہیم پر تعمیر کردہ ضبطِ نفس اور روحانی بلندی کے تصورات کو وہ "باسط" کے آئینہ میں دیکھتے ہیں۔ ظاہر ہے وہ کردار جوان تصورات کا حامل ہوگا مثالی ہوگا مثلاً دوستووسکی کی ناولوں میں برادرز کارا موزوف کا آلیوشا اور ایڈیٹ کا پرنس مشکن جو یسوع مسیح کی شبیہ ہیں۔ منٹو کی حقیقت پسندی کسی نوع کے آئیڈیلزم کو پسند نہیں کرتی۔ لہٰذا "باسط" کی روحانی بلندی ضبطِ نفس سے حاصل کردہ نہیں ہے۔ منٹو "باسط" میں روحانی بلندی نہیں بلکہ من کا اُجلا پن دیکھتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح وہ "خورشٹ" میں من کا میلا پن دیکھتا ہے۔ باسط کے جیسا دوسرا کردار اگر دیکھنا ہو تو وہ ہے بیدی کے افسانہ "من کی من میں رہی" کا مادھو جس سے کسی دوسرے کا دکھ دیکھا نہیں جاتا۔ یہاں بھی وہی من کا اُجلا پن ہے۔ فرق صرف عمر کا ہے۔ باسط میں شباب کی تمازت ہے۔ مادھو میں ڈھلتی ہوئی شام کی ملائمت۔

باسط نوجوان لڑکا ہے جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے اس کی دُلہن پیٹ میں کسی کا پاپ لے کر آئی ہے۔ اس پاپ کو باسط کی نظروں سے چھپانے کے لیے یہ لڑکی کیسی کیسی تکلیفوں سے گذری ہوگی یہی خیال باسط کو اس سے گہری ہمدردی کی طرف مائل کرتا ہے۔ باسط نہ صرف حمام میں اسقاط کی نشانیوں کو اپنے ہاتھوں سے صاف کرتا ہے بلکہ اپنی بیوی کو خبر تک ہونے نہیں دیتا کہ وہ اس کے راز کو جان گیا ہے۔ اس کی ماں اس صدمے سے مر جاتی ہے تو اس کا غم بھی خاموشی سے برداشت کر لیتا ہے۔ باسط میں جو بھی روحانی پاکیزگی ہے وہ فطری اور جبلّی ہے اور کسی ضبطِ نفس، اصول پرستی اور حیوانی جبلتوں پر فتح کا نتیجہ نہیں۔ ایسی کوئی کشمکش افسانہ میں نہیں اور انسانی دکھ کی طرف باسط کا ردِّ عمل انسانی ہے جو سماجی انسان کی اخلاقیات سے بلند ہے وہ جو دکھ اور تکلیف میں ہوا اس

سے ہمدردی کی جاتی ہے، اس کے اعمال کا حکم نہیں بنا جاتا۔

اس افسانہ میں منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طرزِ عمل جو ایک پیغمبر، مہاتما اور ولی کو زیب دے اسے ایک ناتجربہ کار اور معصوم نوجوان میں دکھایا ہے۔ اس کی نیکی اس کی بھلمنساہٹ ہے اور اس کے کردار کا اضطراری عمل۔ گویا باطن کی پاکیزگی اور معصومیت محض اکتسابی نہیں بلکہ کچھ لوگوں میں فطری بھی ہوتی ہے۔ قدرت چنگیز و ہلاکو کو پیدا کرسکتی ہے تو باسط اور مادھو کو بھی پیدا کرسکتی ہے جن کی سرشت میں ہی انسانی دردمندی کا اتھاہ سمندر ہوتا ہے۔ وہ ولی یا سنت بنے بغیر انسان کی فطری پاکیزگی کا علامیہ ہوتے ہیں۔ گنگوتری کے شیتل جل کی مانند، آلائشوں سے پاک... ممتاز شیریں سے تعبیر میں بہت ہی نازک اور باریک تسامح ہوا ہے۔ وہ BEING کے افسانہ کو BECOMING کا افسانہ سمجھ بیٹھیں۔ یہ فروگذاشت بتاتی ہے کہ تعبیر کا کام پل صراط پر چلنے کا نام ہے۔

تعبیر تشریح اور تجزیہ معنی خیز اسی وقت بنتا ہے جب فن پارے میں معنوی تہہ داری ہو، غواص معانی چھچھلے پانیوں میں غوطہ نہیں لگاتے۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں معنوی گہرائی نہیں ہوتی نقاد تعبیر کا کام بیرا فریز سے نکال لیتے ہیں۔ دراصل افسانہ کے رموز و علائم کو سمجھنے سمجھانے کا کام تعبیر کو حیرت خیز اور ہوش رُبا انکشاف کا جوہر عطا کرنا ہے۔ ایسی ناقدانہ تعبیر لیا ایک تخلیقی تجربہ کا لطف رکھتی ہیں۔ ایسی تنقیدوں کی زبان بھی حساس، تخیلی، استعاراتی اور امیجسٹ ہوتی ہے۔ اچھی تعبیراتی تنقید ذکرِ عیش نصف عیش کے مصداق بیرا فریز کا شکار ہوئے بغیر افسانہ کی بازآفرینی کی مسرتوں سے سرشار بنتی ہے۔

ہئیتی تنقید جو تعبیر کا حسن اور تجزیہ کا وصف رکھتی ہے، تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے۔ ہر نقاد اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے کہ فن پارے کے حسن کا راز کیا ہے۔ چونکہ کوئی جواب آخری نہیں ہوتا اس لیے فن پارے پر اعلیٰ ترین اور جامع ترین مضمون بھی حرفِ آخر نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ادب کے شاہکاروں کے لیے ہر نسل اپنے بہترین ناقدانہ دماغوں کو تفہیم، تجزیہ اور تحسین کے لیے وقف کرتی ہے۔ ناقدانہ گفتگو فن پارے میں دلچسپی کو ماند پڑنے نہیں دیتی اور فن پارہ ایک تسلسل کے ساتھ تنقید کو سرگرمِ گفتار رکھتا ہے۔

تعبیراتی تنقید کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں نقاد کے علم، بصیرت اور ذہانت کا استعمال چونکہ اس کی ذات سے بھی عظیم تر چیز یعنی فن پارے کے لیے ہوتا ہے تو اس میں نمائش علم اگر ہے تو بھی اتنی ناگوار معلوم نہیں ہوتی۔ علم کی روشنی اس کرن میں بدل جاتی ہے جو معنی کے موتی کو روشن کرتی ہے۔ البتہ نقاد کو چوکنا رہنا چاہیے کہ کہیں اس کی تنقید علم کی تلوار سے معنی کی پھانس نکالنے کا عمل نہ بن جائے۔ مثلاً شفق کا ایک افسانہ ہے جس میں ایٹم بم کی تباہ کاری کی تمثیل ہے۔ اس افسانہ کے تجزیہ میں قمر رئیس نے ایٹم بم کی بناوٹ اور اس کی تباہ کاری پر ایک نہایت ہی سائنٹفک قسم کا مضمون لکھ ڈالا۔ یہ مضمون شفق کے افسانہ پر ایک بم ہی کی طرح گرا ہے۔ افسانہ کا دور دراز تک پتہ نہیں، اس سے تو بہتر تھا کہ پروفیسر صاحب افسانہ کی کمزوریوں کا ذکر کرتے کم از کم افسانہ کمزور ہی سہی اپنی ٹانگوں پر تو کھڑا نظر آتا۔

اس سلسلہ میں ROSAMIND TUVE کی کتاب A READING OF GEORGE HERBERT کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ یہ کتاب اس بات کا بہت ہی اچھا ثبوت ہے کہ ادب کو تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب حالات بدلتے ہیں اور تہذیبی اور مذہبی علامتیں اور عقائد اپنے معنی کھو دیتے ہیں تو ترسیلِ معنی کی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ جارج ہربرٹ کا تعلق میٹا فزیکل شاعروں سے ہے جو ملٹن کے بعد منصہ شہود پر آئے۔ جارج ہربرٹ کی شاعری مذہبی شاعری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھ جیسے لامذہب کو بھی اس کی شاعری نے اتنے شدید طور پر متاثر کیا ہے کہ اس کے لیے میرے دل میں وہی محبت اور عقیدت کا جذبہ ہے جو ایک سالکِ راہ کو اپنے روحانی مرشد سے ہوتا ہے۔

اس کی ایک نظم ہے SACRIFICE جدید قاری کو یہ نظم ذرا مشکل سے سمجھ میں آتی ہے کیوں کہ نظم کی امیجری اور استعاروں کا ماخذ قدیم عیسائی ICONOGRAPHY ہے۔ روزا منڈ توے نے اس نظم کی تفسیر میں بائبل، بائبل کی تفاسیر، لیٹرجی، لاطینی اور مقامی زبانوں سے گیتوں، حمد اور کیرول، وعظوں اور عبادت کی کتابوں، عہدِ وسطیٰ کے ڈراموں، کلیسا کے دریچوں کی رنگین تصویروں، مخطوطات کے سنہرے مرقعوں اور WOOD CUTS کے نمونوں کے مطالعہ کے ذریعہ وہ پوری مذہبی، ثقافتی اور ذہنی فضا تعمیر کر دی جس کی تلمیحات، عقائد اور استعاروں سے اس نظم کا تانا بانا

بنا گیا تھا۔ قاری یہ باریک باتیں نہیں جانتا تھا جو روزامنڈ کو پڑھنے کے بعد وہ جان گیا اور جو نظم کی تفہیم کے لیے ناگزیر تھیں کہ عہدِ وسطیٰ میں موسیٰ اور نوح عیسیٰ ہی کے ٹائپ تھے۔ من وسلویٰ کا من EUCHARIST کا ابتدائی نقش ہے۔ (یعنی من وہی چیز ہے جس سے کیتھولک عبادت میں وہ روٹی تیار کی جاتی ہے جو عیسائی عقیدے کے مطابق عیسیٰ کا بدن ہے) سوئے ہوئے آدم کی پسلی نکال کر اس سے حوا کی تخلیق مترادف ہے" مصلوب عیسیٰ کے بدن میں بھالا بھونکنے اور مقدس لہو کے بہنے سے اور خلد بریں کا وہ شجر جس کا پھل چکھ کر آدم نے پہلا گناہ کیا تھا۔ اسی درخت کی لکڑی سے وہ صلیب بنائی گئی جس کا پھل مصلوب عیسیٰ کا زخمی بدن تھا۔

ہمارے یہاں ایسی تشریحات کی مثالیں بہت کم ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ POETIC CONCIET جو میٹا فزیکل شاعروں کا امتیازی وصف ہے۔ ہمارے شعری مزاج کا جزو نہیں۔ لیکن اس قسم کی تنقید کے کچھ اچھے نمونے افسانوں کے تجزیوں میں مل جائیں گے۔ افسانوں کے بھرپور اور جامع تجزیے جدید اردو تنقید کا ایک اہم اور نمایاں میلان ہے۔ منٹو، بیدی، انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے افسانوں کے وہ تجزیے جو نارنگ، محمد عمر میمن، شمیم حنفی اور ابوالکلام قاسمی نے کیے ہیں عالمانہ تنقید کے اچھے نمونے ہیں۔ راقم الحروف نے بیدی کے افسانہ "یوکلپٹس" کے تجزیہ میں ایک کیتھولک کالج میں اپنی ۳۳ سالہ ملازمت کے دوران حاصل کیے گئے عیسائی مذہب کے علم کو ٹھکانے لگانے کی کوشش کی ہے۔

اس موقعہ پر ومسٹ اور بیرڈزلی کے رجحان ساز دو مضامین INTENTIONAL اور AFFECTIVE FALLACIES کا ذکر ضروری ہے جنھوں نے تعبیراتی تنقید پر گہرے اثرات ڈالے۔ ان مضامین پر تفصیل سے گفتگو ہونی چاہیے جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ سردست تو ان مضامین سے جو منفی اثر پیدا ہوا ہے اس کا تذکرہ منظور ہے۔ اس منفی اثر کا تعلق فن کار کی شخصیت سوانح اور ارادے کا تعبیر اور تنقید کے وقت کس حد تک استعمال جائز ہے اس سے ہے۔ اس معاملہ میں مذکورہ نقادوں کے تصورات نے جو سخت گیری پیدا

کی اسے بعد کی ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے شدید تر بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب سے ادیب ہی، فن سے فن کار ہی اور افسانہ سے افسانہ نگار ہی بے دخل ہو گیا۔ میں اس سلسلہ میں صرف اتنا عرض کروں گا کہ تمام تنقیدی نظریات کی مانند یہ نظریات بھی اضافی ہیں، مطلق نہیں۔ تصورات کو ممنوعات اور مکروہات نہیں سمجھنا چاہیے کہ نقاد تعبیر کی چوکی پر بیٹھے تو ہاتھ میں گنگا جل لے کر قسم کھائے کہ فن کار کی سوانح اور شخصیت کو چھو کر بھرشٹ نہیں ہو گا۔ فن کار کو اس طرح عاق کرنے کے پیچھے مجھے تو ایک ناپاک ارادہ کام کرتا نظر آتا ہے کہ نقاد خود تعبیر کے زور پر افسانہ کا گاڈ فادر بن جائے۔ ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ افسانہ "افسانہ نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور افسانہ کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ پچھلے صفحات میں منٹو کے افسانوں پر بحث میں اس کی شخصیت سے جو استفادہ کیا گیا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے۔ سنا ہے کہ حسرت موہانی نے بدھ مذہب کے متعلق کہا تھا کہ یہ وہ عجیب مذہب ہے جس میں خدا ہی کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ساختیات بھی وہ نظریۂ فن ہے جس میں فن کار ہی کا کوئی مقام نہیں متن کا مطالعہ عالم کثرت کا مطالعہ ہے۔ جو وحدت یعنی خالق کے تصور کے بغیر فساد نظر کا باعث بن سکتا ہے۔

اب جب کہ اسلوب میں تصوف کے اکتارے پر چھیڑے ہوئے استعاروں کا آہنگ پیدا ہو چلا ہے تو کیوں نہ میں اپنے تعبیر کے خیال کی دھر پد دھمار کو مذہب ہی کی تان پر ختم کردوں لوقا کی انجیل میں ایک حکایت بیان ہوئی ہے:

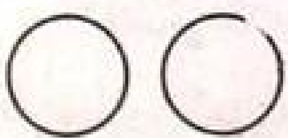
"پھر اس نے (یسوع نے) بعض لوگوں سے، جو اپنے پر بھروسہ رکھتے تھے، یہ تمثیل کہی کہ دو شخص ہیکل میں دعا کرنے گئے۔ ایک فریسی دوسرا محصول لینے والا۔ فریسی کھڑا ہو کر اپنے جی میں یوں دعا کرنے لگا کہ اے خدا! میں تیرا شکر کرتا ہوں کہ میں باقی آدمیوں کی طرح ظالم، بے انصاف، زناکار یا اس محصول لینے والے کی مانند نہیں ہوں۔ میں ہفتہ میں دوبار روزہ رکھتا ہوں اور اپنی ساری آمدنی پر دہ یکی دیتا ہوں لیکن محصول لینے والے نے دور کھڑے ہو کر اتنا بھی

نہ چاہا کہ آسمان کی طرف آنکھ اٹھائے بلکہ چھاتی پیٹ پیٹ کر کہا کہ اے خدا! مجھ گنہگار پر رحم کر۔ میں تم سے کہتا ہوں کہ یہ شخص دوسرے کی نسبت راست باز ٹھہر کر اپنے گھر گیا کیوں کہ جو کوئی اپنے آپ کو بڑا بنائے گا وہ چھوٹا کیا جائے گا اور جو اپنے آپ کو چھوٹا بنائے گا وہ بڑا کیا جائے گا۔"

بعض عیسائی مفکرین کا کہنا ہے کہ لوقا نے یہ حکایت بیان تو کی ہے لیکن اس کی معنوی اہمیت کا شاید اسے بھی بہت احساس نہیں تھا۔ بعد میں آنے والے مفکرین نے اس حکایت کی تفسیر کی اساس پر عیسائی تھیولوجی کے چند کلیدی تصورات کی تعمیر کی۔ ایک طرف راست روی کا پندار ہے دوسری طرف گم کردہ راہی کا انفعال۔ وہ جسے اپنے اعمالِ نیک پر اعتماد ہے اس سے کہیں زیادہ وہ جو اپنے گناہوں کے باعث آسمان کی طرف آنکھ اٹھانے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا اور نظریں جھکائے رحم کی بھیک مانگتا ہے اس پر خدا رحمت برساتا ہے۔

عیسائی مذہب کے رحمت خداوندی کے آفاق گیر تصور کی تعمیر میں اس حکایت کی تعبیر اور تفسیر کا بڑا حصّہ رہا ہے۔ دراصل تعبیر اور تفسیر ہی مذاہب کی شریعتوں اور فلسفوں کی اساس رہی ہیں۔ اسی سبب سے مذہبی تعبیر HERMANAUTICS کا جدید ادبی تعبیرات کے نظریات پر گہرا اثر ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے جس پر گفتگو کی یہاں گنجائش نہیں۔

ہمارے بیسیوں افسانوں میں ایسے معنیاتی رموز پنہاں ہیں کہ اگر ژرف نگاہی اور صحیح تنقیدی طریقۂ کار کے ذریعہ افسانہ کی ساخت اور بافت کا تجزیہ کیا جائے اور معنیاتی اشاروں کی تشریح، تفسیر اور تعبیر کی جائے تو وہ نہ صرف زندگی کے اسرار کو بے نقاب کریں گے بلکہ ادب اور آرٹ کی ماہئیت اور فنکشن کے متعلق وہ علم عطا کریں گے جو ان کے بارے میں خلا میں نظریہ سازی سے حاصل نہیں ہوتا۔



ناول پلاٹ اور کہانی

ہمارے یہاں عظیم ناول کتنے ہیں اور اب عظیم ناول کے امکانات کتنے رہ گئے ہیں ؟ ان سوالوں کے جواب تو ہم تلاش کریں گے لیکن پہلے لفظ عظیم پر غور کرنا ضروری ہے۔ عظیم کا لفظ ایک ایسے گزرے ہوئے دور کے ساتھ وابستہ ہے جب شعر و ادب کلاسیکی اصولوں اور ضابطوں کے پابند تھے۔ جو انحراف اور اجتہاد ہوتا تھا وہ بھی ان اصولوں اور ضابطوں کے کے دائرے کے اندر ہی ہوتا تھا۔ چونکہ قدیم زمانوں میں نثری اصناف کو زیادہ فروغ نہیں ہوا تھا اس لیے آئین و ضوابط کا تعلق بھی شاعری سے زیادہ تھا۔ ناول تو آئی ہی ایک نئی چیز کے طور پر اور عرصہ دراز تک وہ کوئی باقاعدہ فارم کی شکل اختیار بھی نہ کر سکی کیوں کہ اس کی اسے ضرورت ہی نہ تھی اس لیے اس کے فنی اصول اور ضوابط متعین بھی نہ ہو سکے۔ اس کے عناصر ترکیبی پر بحث ہوتی تو وہ بھی دوسرے فنون سے مستعار ہوتی۔ مثلاً ناول کی تنقید میں پلاٹ اور کردار پر غور و فکر پر ڈرامے کی تنقید میں پلاٹ اور کردار کے جو مباحث رہے تھے ان کے اثرات پڑتے۔ منظر نگاری کی تحسین میں فنِ مصوری کی تنقید سے فیض اٹھایا جاتا غرض کہ کلاسک کے مقابلے میں ناول تو تھی ہی ایک جدید چیز جس کی پرکھ کے پیمانے تنقید ابھی پیدا نہیں کر پائی تھی اس کے باوجود انیسویں صدی کے ناول آج کی ناول کے مقابلے میں کلاسیکی لگتے ہیں کیوں کہ اعلیٰ ناولوں کی مثالوں اور نمونوں سے کچھ NORMS قائم ہو گئے تھے جن کی پیروی آہستہ آہستہ اصولوں اور ضابطوں کی پابندی کی شکل اختیار کرنے لگی تھی۔

ٹالسٹائی دستو وسکی، بالزاک، فلابیر، جارج ایلیٹ، اور ڈکنس کے ناولوں کے لیے ہم عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں کیوں کہ سب سے پہلے تو وہ اپنے حسنِ تعمیر ہی سے متاثر کرتے

ہیں۔ ایک اچھے ناول میں واقعات اینٹوں کی طرح چنے جاتے ہیں۔ جو باہم مل کر ناول کی ایک سمت کی ڈزائن مکمل کرتے ہیں۔ جب انوکھے اچھوتے منفرد کرداروں کو پیش آنے والے ان گنت واقعات کو ناول نگار سلیقہ مندی سے بیان کرتا ہے۔ ان کی ترتیب سے پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے، پلاٹ میں تجسس، تہہ داری، پیچیدگی اور تصادم پیدا کرتا ہے، ایک مقام اور تہذیبی کمیونٹی میں رونما ہونے والے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی میں پیدا ہونے والی لہروں پر بھی نظر رکھتا ہے۔ اور جب وہ نفسیاتی دروں بینی کو فلسفیانہ بصیرت عطا کرتا ہے تو ناول میں وہ گیرائی اور گہرائی پیدا ہوتی ہے جو اسے عظیم کے لفظ کی مستحق بناتی ہے۔ بے شک ناول کا حجم اس کی عظمت کا ضروری جزو ہے کیوں کہ انیسویں صدی کے زیادہ تر ناول سینکڑوں صفحات پر پھیلے ہوتے تھے۔ لیکن جس طرح بیسویں صدی میں طویل نظم نامقبول ٹھہری اسی طرح ضخیم ناول بھی کم لکھے جانے لگے۔ اب عموماً ناول ڈھائی سو صفحات سے زیادہ نہیں ہوتے۔ بیسویں صدی کے بعض عہد آفریں ناول تو فی الحقیقت ناولٹ ہی کا حجم رکھتے ہیں۔ مثلاً سارتر کا نوشیا، کامیو کا آوٹ سائڈر، ہیمنگ وے کا بوڑھا اور سمندر، جائس کا پورٹریٹ، وغیرہ، لیکن ان کے لیے بھی ہم بلا تکلف عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ ممکن ہے آپ عظیم کا لفظ تاج محل کے لیے پسند کریں۔ اور چھوٹے بنگلوں کے لیے نہیں لیکن ادب کی دنیا میں چھوٹی ناولٹ کے لیے عظیم کی صفت اتنی گراں نہیں گزرتی۔ ادب میں کمیت کے ساتھ ساتھ کیفیت کو بھی دیکھا جاتا ہے۔

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ملٹن، اقبال اور جوش کے بلند آہنگ عظیم الشان اسلوب کے مقابلے میں جدید شاعری کا اسلوب برہنہ، نثری اور کرخت آہنگ لگتا ہے اسی طرح انیسویں صدی کی ناولوں کے ارفع حسن نغمہ کے مقابلہ میں جدید ناول بھی مختصر، محدود اور یک سمتی لگتی ہے۔ عموماً تنقید ان کے لیے عظیم کی جگہ اہم اور معنی خیز اور دلچسپ کے لفظوں پر قناعت کرتی ہے۔ جدید ناول نگار جب کلاسیکی ناول پر اعتراضات کرتے ہیں تو ان کی نوعیت بھی وہی ہوتی ہے جو جدید شاعروں کی کلاسیکی شاعروں پر اعتراضات کی ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ وہ ڈکشن کے شاعر ہیں۔ جو کثرت استعمال سے گھِستے بن گیا ہے وہ ایک نئی بنائی دنیا میں سانس لیتے ہیں جو ہماری ریزہ ریزہ

دنیا سے مختلف ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس کا جواب ملٹن کے ایک حامی نقاد نے یہ دیا ہے کہ مثلاً اگر تاج محل کا فنِ تعمیر بنگلوں اور فلیٹ کا ماڈل فراہم نہیں کر سکتا تو اس میں تاج محل کا کیا قصور ہے۔ دراصل کلاسک سے انحراف کا یہ مسئلہ تخلیقی فن کار کی ضرورت سے پیدا ہوا ہے۔ اور یہ مسئلہ قاری یا نقاد کا ہے ہی نہیں۔ شاعر کہہ سکتا ہے کہ اب وہ ملٹن یا اقبال یا جوش کی طرح شعر نہیں کہہ سکتا۔ قاری یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ ان شاعروں کو پڑھ نہیں سکتا چنانچہ جب آندرے ژید نے لکھا کہ چارلس ڈکنس کو پچیس سال کی عمر میں آدمی کو پڑھ لینا چاہیے تو اس وقت جب ژید نئے ناول کا تجربہ کر رہا تھا یہ بات اچھی لگی تھی۔ آج ژید کی ناولیں وقت کی دست برد سے بچ نہیں سکیں۔ اور ڈکنس ہر عمر کے آدمی کے لیے آج بھی سرچشمۂ مسرت و بصیرت ہے۔ بڑے ادب اور تجرباتی ادب میں یہی فرق ہے کہ بڑا ادب وقت کی کسوٹی پر کسا جا چکا ہوتا ہے اور تجرباتی ادب کو اس کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔

لیکن اردو میں شروع سے ناول کا مطالعہ بہت مقبول رہا ہے اور مقبولِ عام ناول بڑی تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں تاریخی، مذہبی، اصلاحی اور سماجی ناول خواتین کے ناول اور سراغ رسانی کے ناول بھی شامل ہیں ایسی ناولیں ہزاروں کی تعداد میں لکھی گئی ہیں اور آج بھی لکھی جا رہی ہیں۔ اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ اردو والے ناولوں کے بھی اتنے ہی رسیا ہیں جتنے کہ دوسری زبانوں والے ہوتے ہیں۔ اردو میں اچھی ناولوں کی کمی کو یہ کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا کہ اردو والے شاعری کے زیادہ شوقین ہوتے ہیں۔ شروع سے ہی اردو میں ناول پڑھنے والوں کا حلقہ بہت وسیع رہا ہے۔ اردو کے مرکزی علاقوں کا کیا ذکر گجرات کے دیہاتوں میں مسلمان شرفا کے گھروں میں نذیر احمد، پریم چند، راشد الخیری، عبدالحلیم شرر، فدا علی خنجر، اور صادق سردھنوی کے ناول میں نے دیکھے ہیں۔ انھیں دیمک چاٹ گئی اور اب ان الماریوں پر خاک اڑتی ہے کیونکہ شرفا میں اردو کا چلن نہیں رہا۔ اگر رہا ہوتا تو نئے اور پاپلر ناول نگاروں کی چیزیں ان کے یہاں موجود ہوتیں۔ بہر حال اردو میں ناول کی اتنی گرم بازاری کے باوجود مقبولِ عام، تفریحی اور بازاری ناول زیادہ ہیں اور ادبی ناول بہت کم۔ اتنے کم کہ انھیں انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے۔ اردو ناولوں پر پی ایچ ڈی کرنے والوں کو تو ایک گونہ شرمندگی رہتی ہوگی کہ معاملہ جھٹ

پٹ ختم ہو گیا اور حقِ نمک ادا نہ ہوا۔ ان کی حالتِ زار بھی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ منوں مٹی تلے دبے ہوئے ہاڈ پنجروں میں وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں نفسیاتی گہرائی کتنی تھی، کردار کا کاٹھا اور پلاٹ کا جوڑ توڑ کس نوع کا تھا۔ ان مقالوں کی افادیت سے مجھے انکار نہیں۔ ان سے کچھ نہ کچھ علم بہرحال حاصل ہو ہی جاتا ہے۔ لیکن یہ علم منفی ہوتا ہے۔ ہم ان ناولوں کے متعلق کچھ جان لیتے ہیں۔ جن کے متعلق ہم جاننا نہیں چاہتے اور اب جان کر پھر سے انجان بننے ہی میں عافیت نظر آتی ہے۔ یہ بات میں قاری کے نقطۂ نظر سے کہہ رہا ہوں۔ محقق اور ادب کے فاضل کے لیے ان تمام باتوں کا علم ضروری ہے جن سے ادب عبارت ہے۔ یہ لوگ ادب کی تعمیر کرتے ہیں۔ فن کار ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ قاری اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ دھندے الگ الگ ہیں اس لیے جھگڑے بھی دھندوں کی مناسبت سے پیدا ہوتے ہیں۔ بگڑے ہوئے پھکن سدا سے قاری کے رہے ہیں اس لیے کہ ادب کو وہ صرف بھوگنا چاہتا ہے جن چہروں کا غازہ اتر گیا ان کی طرف وہ نظر نہیں کرتا۔ محقق جھریوں میں حسن تلاش کرتا ہے۔ ڈاکٹریٹ کے مقالہ نگاروں کو ہر ناول میں کوئی نہ کوئی خوبی نظر آ ہی جاتی ہے۔ قاری کے لیے ناول کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ پڑھا جا سکے جو نہیں پڑھا جا سکتا اس کے متعلق وہ صرف اتنا کہتا ہے "حق مغفرت کرے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں"، شاعری تو اپنے آہنگ، اپنی غنائیت اور خطابت کے زور پر بھی مسحور کیے رکھتی ہے، نثر کے پاس ایسا کوئی سحر طراز آہنگ نہیں ہوتا۔ محض زبان و بیان کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا۔ قاری ناول میں صرف چہرہ بشری نہیں بلکہ پورا سراپا دیکھتا ہے۔ ایک ناکام ناول کے بھی بعض اجزا دل چسپ ہوتے ہیں لیکن یہ اجزا ناول کو ناکام ہونے سے بچا نہیں سکتے۔ محض زبان کی شیرینی کی خاطر قاری خراب کردار نگاری یا واقعہ نگاری کو برداشت نہیں کرتا۔ بعض ناول وقتی طور پر کامیاب ہیں۔ لیکن جن معاشرتی حالات یا ادبی فیشن پرستی نے انھیں مقبولیت عطا کی ہوتی ہے ان کے ختم ہوتے ہی وہ بھی اپنی موت مر جاتے ہیں۔ زرِ عیار وہی ہے جو وقت کی کسوٹی پر کھرا ثابت ہو۔ حالات اور مذاقِ سخن کی تبدیلی کے باوجود جو ناول ہر نسل، ہر طبقہ اور ہر گھر کے لوگوں کے لیے مسرت اور بصیرت کا سرچشمہ بنی رہتی ہے وہی عظیم ہے۔ ایسی کتنی ناولوں کے نام اردو میں گنوا سکتے ہیں۔ امراؤ جان ادا؟ ٹھیک ہے۔

گئودان بھی ٹھیک ہے، حالاں کہ یہ امر متنازعہ فیہ ہے کہ وہ اُردو میں لکھی گئی یا ہندی میں۔ اگر گئودان اُردو کی ناول ہے تو احمد علی کی "دہلی کی ایک شام" بھی اُردو ہی کی کہی جائے گی۔ حالاں کہ احمد علی نے اسے انگریزی میں لکھا۔ ترجمہ میں دہلی کی ٹکسالی زبان کا جو لطف ہے وہ انگریزی میں کہاں۔ احمد علی کی افسانوی زبان دہلی کی ٹکسالی اُردو ہی ہے اور اگر وہ یہ ناول اُردو میں لکھتے تو اسی زبان میں لکھتے۔ گمان گزرتا ہے کہ انھوں نے ترجمے پر نظر ضرور ڈالی ہوگی۔

جب سے عسکری نے مضمون لکھا ہے "دہلی کی ایک شام" کے ساتھ عزیز احمد کی ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" بطور اجتماعی ناولوں کے ایک دوسرے سے نتھی ہو گئے ہیں۔ اب آپ اس فہرست میں عصمت کی "ٹیڑھی لکیر" بھی شامل کر لیجیے کہ تمام کمزوریوں کے باوصف وہ ہماری بڑی ناول ہے۔ "ایک چادر میلی سی" ہمارے اس قلیل سرمایہ میں گراں بہا اضافہ ہے۔

اگر قرۃ العین حیدر اپنی شاندار ناولوں کو لے کر نہ آتیں تو ہمارے ڈزن پورے نہ ہوتے۔ عبداللہ حسین اور انتظار حسین نے کچھ اضافہ کیا۔ لیکن پھر مطلع صاف ہو گیا۔ نئے لکھنے والوں سے افسانہ سنبھل نہیں سکا تو ناول کا کیا ذکر۔ سوائے عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کے کوئی ناول نگار اتنا بڑا بھی نہیں کہ اس کے یہاں میجر اور مائنر یعنی بڑی اور چھوٹی تخلیقات کی تفریق بھی کی جائے۔ دوسرے درجے کے ناولوں کی روایت جو ہر زبان میں دنیائے افسانہ کی ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہے۔ وہ ہمارے یہاں کیسے تشکیل پاتی جب کہ ایک اچھا ناول لکھنے کے بعد بانجھ ہو جانا ہمارے ناول نگاروں کا عام وطیرہ ہے۔

ایسا کیوں ہوا؟ — مقبول عام ناول اتنی کثیر تعداد میں اور اچھے ناول اتنی کم تعداد میں کیوں سامنے آئے، یہ سوالات مشکل ہیں لیکن ان کے جواب تلاش کرنے چاہیئں۔ چاہے جواب نہ ملیں لیکن تلاش و تجسس سے فکر و نظر کی نئی سمتیں دریافت ہوں گی۔

ہمارے یہاں نثر بہت دیر سے شروع ہوئی، نثر لکھنے والے تو پیدا ہوئے لیکن نثر کے فن کار بہت دیر میں پیدا ہوئے۔ فن کار سے مطلب ان لوگوں سے ہے جو نثر کا استعمال تخلیقی اور تخئیلی طور پر کرتے ہیں۔ زیادہ تر ناول نگار تاریخی سوانحی، صحافتی، مختصر یہ کہ کتابی زبان

لکھتے تھے۔ وہ واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے لیے بھی تخیل پر کم اور زبان پر زیادہ بھروسہ کرتے تھے۔ خوبصورت تراکیب، محاوروں اور ضرب الامثال سے مزین پیراگراف لکھ کر انھیں اطمینان ہو جاتا تھا۔ واقعہ فی نفسہٖ کیسا ہے، تصویر ابھری ہے یا نہیں، کردار میں جان پڑی ہے یا نہیں اس کی انھیں فکر نہیں ہوتی تھی۔

ناول کا سب سے بڑا کام دریافت ہے، انکشاف ہے، صداقت کی تلاش ہے۔ حقیقت کی تھاہ پانے کی کوشش ہے۔ یہ لوگ راسخ العقیدہ تھے۔ مذہبی تھے۔ تنگ نظر اور دقیانوسی تھے۔ ان کی چند بنی بنائی رائیں تھیں۔ موروثی تصورات تھے۔ فرسودہ اور پارینہ خیالات تھے۔ پردے کے متعلق، عورتوں کی آزادی کے متعلق، مشرق و مغرب کی کشمکش کے متعلق ان کی چند رائیں تھیں۔ اور انھوں نے ناولوں کے ذریعہ اپنی رایوں اور خیالات کا پرچار کیا۔ سماج سدھار کا کام کیا۔ تقریریں کیں، ارے سگھڑ بیبیوں کے لیے ناولوں میں لباسوں کی ڈزائن تک چھاپ کر رکھ دیں۔ ناول کی تکنک کے ذریعہ ناول نگار کردار کے باطن میں جھانکتا ہے، انسانی عمل کے حقیقی سرچشموں کی تھاہ پاتا ہے۔ جن باتوں کو وہ حقیقی زندگی میں سمجھ نہیں پاتا انھیں افسانہ کی تخلیقی دنیا میں سمجھتا ہے۔ عام پسند لکھنے والوں کو تو صرف اپنے خیالات پیش کرنے تھے، اور یہ وہی خیالات تھے جو سماج کے دقیانوسی طبقہ کو پسند آتے تھے اس طرح وہ سماجی شوئنزم کو پروان چڑھاتے تھے، ناول کے ذریعے جمود کو توڑنا، مسلمہ عقائد کو للکارنا، خود اطمینانی کو ضرب لگانا، خلل پیدا کرنا، چونکانا، ہڑبڑانا، ان کے دستور العمل میں نہیں تھا۔

ہر ناول ایک نئی کتاب ہوتی ہے۔ ایک نیا تخلیقی تجربہ ہوتا ہے۔ عام پسند لکھنے والے ایک ہی فارمولا کے مطابق تمام ناولیں لکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے لیے ناول نویسی ایک میکانکی عمل تھا۔ فن کار کے لیے ایک منظر تعمیر کرنا ایک واقعہ کی نفسیاتی گہرائیاں ناپنا، ایک موڈ، ایک کیفیت، ایک جذباتی فضا کو قلم بند کرنا، ایسے لفظ تلاش کرنا، جو ذہن میں حسی پیکروں کے دیے جلائیں، تصویروں کا نگارخانہ کھول دیں، معنی کے موتیوں سے فکر و نظر کو مالا مال کر دیں۔ ایک فن کار کے لیے یہ کام جگر خون کرنا ہے، لہو میں انگلیاں ڈبونا ہے۔ زخم دل جمع کرنا ہے، شبِ

زندہ داری اور رہبانی ریاضت ہے۔

پھر فن کاری دلِ وجود کو چیرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی المیوں کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ دردمندی کے آداب سکھاتی ہے۔ اور ان سوالات کے روبرو لاکر کھڑا کردیتی ہے جو ہستیوں کی نبض کی دھڑکنوں کو بڑھا دیتے ہیں۔ اور جن سے نظامِ کائنات خلل پذیر ہوتا ہے۔

ان صفات کے بغیر فن کارانہ تخیل کی تشکیل نہیں ہوتی، ہاں ہنر مند اور ماجرا نویس۔ اور تُک بند پیدا ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں فن کار پیدا ہوئے لیکن افسانہ نگار کی صورت میں، خود پریم چند کی ناول نگاری کا قد ان کی افسانہ نگاری کے سامنے چھوٹا ہے۔ عام پسند ناول سنجیدہ ادبی ناولوں کا ماڈل ہی سامنے رکھتا ہے لیکن فن کارانہ تخیل کی کمی کے سبب وہ ڈرامے کو میلوڈراما، المیہ کو رقت انگیز، تعجب خیز کو سنسنی خیز اور طربیہ کو مضحکہ خیز بنا دیتا ہے۔ اس معاملہ میں فن کارانہ تخیل بہت ہی نستعلیق، نفیس اور چوکسائی کا حامل ہوتا ہے۔ ان لفظوں سے یہ نہ سمجھا جائے کہ یہ تخیل اشرافیہ کی پاکیزگی اور نفاست پسندی لیے ہوتا ہے۔ نہیں نہیں۔ وہ کافی بازاری بھی ہوتا ہے کیوں کہ ناول نگار کو شاعر کی مانند سیر گلزار کی مراعات حاصل نہیں ہوتیں۔ اسے تو گلی کوچوں، بازاروں اور کوٹھوں تک کی خبر رکھنی ہوتی ہے۔ یہ تو خیر زندگی کے مشاہدے کی بات ہوئی۔ فن کی سطح پر بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ بڑا ناول نگار آرٹی شخصیت کا مالک نہیں ہوتا۔ چنانچہ عام پسند ناول کی طرف بھی اس کا رویّہ چھوئی موئی کا نہیں ہوتا۔ کیا دوستو وسکی کا جرم و سزا اپنی اصل میں قتل، خون تلاش تفتیش اور سراغ رسانی کی کہانی نہیں ہے۔ دراصل ہائی آرٹ میں بھی پیروڈی اور نقل کی بہت گنجائش ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو ہر ناول دوسرے ناول کے ماڈل پر ہی لکھا جاتا ہے۔ طبع زادگی کا ایسا تصور کہ اس میں نقل اور مشابہت کا شائبہ تک بھی نہ ہو ادب کی دنیا میں چلتا نہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ اُن زبانوں میں اعلیٰ ناول کثیر تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں دوئم درجہ کے ناولوں کی روایت مضبوط ہو اور عام پسند ناولوں کے نمونے کم از کم ایک اچھی تحریر اور ٹکنیکل خوبیوں کے سبب قدرے احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہوں۔ یعنی اگاتھا کرسٹی کا نام جس طرح ہم اظہار اثر کا نام لیتے ہیں، اُس سے کچھ مختلف انداز سے لیا جاتا ہو۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ معاشروں میں تحریر کا فن اتنا عام ہوتا

ہے کہ اچھے ڈھنگ سے لکھے ہوئے ناولوں کی وہاں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ ان ناولوں کی ادبیت بھی اتنی نظر فریب ہوتی ہے کہ عام پڑھنے والوں کو وہ اچھے خاصے ادبی ناول معلوم ہوتے ہیں البتہ ذوقِ سلیم فوراً انگشت نمائی کر دیتا ہے کہ ان کی ادبیت اور ان کا آرٹ سب سطحی اور پُر فریب ہے۔ گویا ایک اچھے فن کارانہ ناول کو تو زبان کی چاشنی، اسلوب بیان کی شائستگی، اور ادبی رکھ رکھاؤ کی بھی بہت سی پُر فریب منزلوں سے گزر کر اپنی حقیقی تخیلی اور تخلیقی طاقت کا لوہا منوانا پڑتا ہے۔ حساس تنقیدی شعور ہی ان نزاکتوں کا پارکھ بن سکتا ہے۔ فن کی دنیا میں بھی ہزاروں نہنگوں کے منہ سے بچ کر نکلتا ہے تو قطرہ گوہر بنتا ہے۔ اسی لیے اعلیٰ فن پارے موتیوں ہی کی مانند کم یاب اور گراں قدر ہوتے ہیں۔

ہمارے یہاں افسانے لکھے گئے، ناول نہ لکھے گئے اس کی وجہ؟ ادب کے زاویہ سے دیکھیں تو شاید غزل کی مانند فکشن میں بھی ہم ریزہ خیالی کو زیادہ پسند کرتے ہوں زندگی کی ایک مکمل تصویر کی بجائے اس کی مختلف جھلکیاں دکھانا ہمیں زیادہ پسند آتا ہو۔ لیکن یہ دلیل اطمینان بخش نہیں۔ ہمارے یہاں تاریخ، سوانح اور خطوط کے بہت اچھے باکمال نمونے ملتے ہیں جو ناول نویسی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ داستانوں کی بھی شاندار روایت رہی ہے۔ پھر عام پسند ناول تو ہزاروں کی تعداد میں لکھے گئے۔ ادب کی سطح پر اس سوال کا کوئی اطمینان بخش جواب نہیں ملتا۔

معاشرتی زاویہ سے سوچیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے روایت پسند معاشرے نے ایسے کردار پیدا نہیں کیے جو انفرادیت کے حامل ہوں اور ناول وجود ہی میں بورژوا انفرادیت کی ترجمانی کرنے کے لیے آیا تھا۔ آوارہ گردی کے ناول بھی ایک فرد کی خارجی مہمات کی کہانی سناتے اور نفسیاتی ناول اس کے اندرونی ہیجانات کی ترجمانی کرتے۔ ہمارے عام پسند ناولوں میں انسانی رشتے بندھے ٹکے تھے۔ ان رشتوں کی آدرشی صورتیں بھی طے شدہ تھیں۔ اچھے شوہر اور سگھڑ بیوی کے گنوں سے سب واقف تھے۔ سگھڑپن کے باوجود عورت کی، کسی عورت کی، یوں کہیے کہ ایک انفرادیت کی حامل عورت کی زندگی کیوں محرومیوں کی آماجگاہ اور المیہ کا شکار بنتی ہے، اس سمت ہماری روایت پسند فکر نے کبھی سوچنے کی کوشش نہ کی۔ ہم اس عقیدے کے پابند رہے کہ سلیقہ مندی سے زندگی پھولوں کی سیج بن سکتی ہے۔ تھوڑی بہت خوش حالی ہو، ذمہ داریوں کا احساس ہو، ایثار

نفسی ہو تو بے شک بن سکتی ہے۔ بہت سے لوگوں کی بنتی بھی ہے۔ لیکن کسی ایک جگہ پھولوں کی سیج میں سانپ کہاں سے سر سرانے لگتا ہے، وہ کون سا اندرونی تشدد ہے، تاریک قوتیں ہیں جو حسین خوابوں کی کشتی کو چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش کر دیتی ہیں؟ ان تجربات سے ہم نہیں گزرے۔ گویا بڑی حد تک ہم آدرشی، رومانی اور جذباتی تھے۔ آدرش واد نے ہمیں اصلاح پسند بنایا۔ ہم نے ایسی ناولیں لکھیں جو خوش حال زندگی کی جڑی بوٹیاں تھیں۔ سکھی گرہست جیون کی کنجیاں تھیں۔ رومانیت نے نرم و نازک، کومل کومل، ستھرا ستھرا نوجوان تراشا۔ اسے ہر برائی کی جڑ سماجی جبر میں نظر آئی۔ ترقی پسندی اور اشتراکیت نے خیر و شر کی اس ثنویت پر مہرِ توثیق لگائی۔ ناول نگاروں کے ہاتھ سے وہ فرد پھر سے نکل گیا جس کی منفرد شخصیت خیر و شر کی رزم گاہ تھی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ہولناک جرائم کو پالنے والا۔ اور بیواؤں اور عورتوں کے خلاف ہلاکتوں کو روا رکھنے والا اس مذہب زدہ دقیانوسی ہندوستانی سماج کے خلاف مکمل بغاوت کرنے والا ایک ہیرو ہمارا فکشن پیدا نہ کر سکا۔ آدرش واد اور رومانیت نے ہمیں حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کا موقع ہی نہ دیا اور ناول نے تو حقیقت نگاری کی کوکھ ہی سے جنم لیا تھا۔ آدمی ناول لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ حقیقت کی تہہ کو پہنچ جائے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ اردو افسانہ نے بھی اپنا فن کارانہ مقام حقیقت نگاری کے ذریعہ ہی پایا۔ ورنہ رومانی افسانے ادبِ لطیف یا سوائے لجلجی انشا پردازی کے اور تھے کیا۔

اور ہمارے معاشرے کا تیسرا عیب جذباتیت ہے۔ جذباتیت حقیقت کے عرفان کی راہ میں مانع ہوتی ہے۔ جذباتی آدمی عورت کو عورت کے طور پر ایک انسان کے طور پر دیکھ نہیں پاتا۔ وہ اسے دیوی بناتا ہے، پاکیزہ بناتا ہے اس کے حقیقی دکھ کو نہیں پہچانتا کیوں کہ ان آنسوؤں کو اس نے دیکھا ہی نہیں جو رات کی خموشیوں میں بہائے جاتے ہیں۔ اس لیے عورت کے دکھ کا اس کا تصور جذباتی ہے۔ غیر انسانی ہے، جھوٹا ہے، ہماری فلموں، ٹی وی سیریلوں اور ناولوں میں عورت کی بپتا اتنی اذیت ناک اور تکلیف دہ ہے کہ اس کا نظارہ ناقابلِ برداشت ہو جاتا ہے۔ محرم کے ذاکروں

کی طرح ان پیشہ وروں کا کام بھی رُلانا ہوتا ہے۔ رو کر آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ انسانیت کے غم میں شریک ہو گیا، رحم دل اور اچھا بن گیا۔ بعینہٖ اسی طرح کہ نماز پڑھ کر یا مندر جا کر آدمی سمجھتا ہے کہ وہ نیک بن گیا، اچھا بن گیا۔ کاش آدمی کا اچھا بننا اتنا آسان ہوتا۔ حقیقت بیں نظر ظواہر کا فریب نہیں کھاتی۔ زرّیں نقابوں کے پیچھے عیّار اور سفّاک چہروں کو دیکھتی ہے۔ جذباتیت مکروہ چہروں پر زرّیں نقاب ڈالتی ہے۔ ستم گر کا دل پلٹا کر کے اس کے تمام گناہوں کو آنسوؤں میں ڈبو دیتی ہے۔ جذباتیت ظالم کو اتنا ظالم بناتی ہے کہ وہ حیوان بن جاتا ہے۔ عیاشی کے خلاف لکچر پلانا ہے تو عیاشی کی ایسی تصویر پیش کرتی ہے جو کسی آدمی پر صادق نہیں آتی۔ ہماری فلموں میں شراب کا جام اسی کے ہاتھوں میں نظر آتا ہے جو قتل کرنے والا ہے، یا معصوم لڑکی سے زنا بالجبر۔ ان فلموں کو دیکھ کر غزل کی خمریات کے دفتر کو نذرِ آتش کرنے کو جی چاہتا ہے۔ ماں کی محبت کا وہ جذباتی بیان ہوتا ہے کہ ہر آدمی احساسِ گناہ میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اس نے اپنی ماں کو اس بے پناہ طریقہ سے کیوں نہ چاہا۔ بیٹے کی سعادت مندی کو دیکھ کر لاکھوں نوجوان خود کو لفنگا محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انھوں نے اپنے باپ کو کیوں احمق سمجھا جو کہ فی الحقیقت وہ تھا۔ ایسی آدرش تصویروں کا ایک رمز یہ بھی ہے کہ آدمی مکمل انسان کو دیکھ کر تسکین محسوس کرتا ہے کیوں کہ اسے پرستش کے لیے ایک اور بت ہاتھ لگتا ہے۔ حقیقت نہیں آدرش اس کے لیے جینے کا سہارا بنتے ہیں۔ رومانی ذہن پھر خواب کی دنیاؤں میں جینے لگتا ہے۔

ہمارے یہاں ناول نہیں تو اس کا بدیہی سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں فن کار نہیں تھے۔ لکھاڑ تھے نثار تھے۔ انشا پرداز تھے، صحافی اور سُدھارک وادی تھے، مولوی، مبلّغ اور معلّمِ اخلاق تھے فنکار نہیں تھے اسی لیے ہمارے افراد معاشرہ ہی کی مانند موروثی تصورات کی نرم نرم فضاؤں میں سانس لیتے تھے۔ حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کرتے تھے، تجربات کو اپنی کھال پر نہیں جھیلتے تھے، زندگی کا زہر نہیں پیتے تھے، آتش نوا کیسے بنتے جب کہ نیل کنٹھ ہی نہیں بنے تھے کیوں کہ زندگی کے سمندر کو بلونے سے ڈرتے تھے۔ اردو نے فن کار اس وقت پیدا کیے جب افسانہ نگار حقیقت پسند بنا۔ پریم چند میں جیسے جیسے حقیقت نگاری کا عنصر

بڑھتا گیا ان کے اندر کا فن کار توانا ہوتا گیا۔ منٹو اور بیدی میں حقیقت نگاری اپنے عروج پر پہنچی اسی لیے وہ ہمارے سب سے بڑے فن کار ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں آدرش پسندی رومانیت، اور جذباتیت تینوں ان کی فن کارانہ تکمیل کی راہ میں حائل رہیں۔

مغرب میں ناول اس لیے پھلا پھولا کہ رینیاساں کے بعد مغرب کا معاشرہ زیادہ عقلیت پسند بنا اسی لیے حقیقت نگاری کا چلن ہوا۔ کلیسا کے زیر اثر جو ایک اجتماعی معاشرہ تھا وہ صنعتی تمدن اور بڑے شہروں میں دیہی آبادی کی منتقلی کے سبب بکھر گیا اور آدمی بطور ایک فرد کے اپنی شناخت قائم کرنے لگا۔ ناول نے اس شناخت کو قائم کرانے اور رومانوں کے ہیرو اور ہیروئن کی بجائے عام آدمی کی فردیت کا احترام کرنے کے کام کو آگے بڑھایا۔ آدمی اجتماعی آدرشوں کے لیے کھاد نہیں بلکہ اس کا اپنا ایک وجود، اپنی ایک زندگی ہے جسے وہ اپنے طور پر جینا چاہتا ہے۔ اس آدمی کی زندگی کے سفر کی آزمائشوں، مرحلوں، صحیح یا غلط فیصلوں، بنتے یا بگڑتے رشتوں، الجھنوں اور سماجی نشیب و فراز کی ہوش ربا کہانیاں ناول اور افسانے نے سنائیں۔ اردو میں حقیقت نگاری کی تیز دھوپ میں پک کر افسانہ اپنی پختگی، برنائی اور شباب کو پہنچا۔ اردو ناولوں نے حقیقت نگاری کے امکانات کو ابھی پورے طور پر کھنگالا بھی نہیں تھا کہ جدیدیت کے اسطوری اور علامتی تصورات کے سوکھے بادلوں تلے حقیقت نگاری کا سورج گہنا گیا۔ ناول اور افسانہ کے ترکیبی عناصر، مثلاً کہانی، پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، منظر نگاری، مکالمہ، تہذیبی آئینہ داری، نفسیاتی دروں بینی سب کچھ ملیامیٹ ہوا علامت کا ایک چنا فکشن کی بھاڑ گیا جھونکتا۔ دراصل جدید افسانہ کا پورا بحران حقیقت نگاری کی ذمہ داری قبول نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ حقیقت نگار فنکار پر پورے ایک دَور کی زندگی اس کے روحانی بحران اور تہذیبی انتشار، بدلتی ہوئی اخلاقی قدروں، آزمائشوں سے گزرتے ہوئے انسانی رشتوں، تشدد، شقاوت، اور ناانصافی کی سر اٹھاتی تاریک قوتوں اور ٹکڑے ٹکڑے ہوتے ہوئے معاشرے اور پارہ پارہ ہوتی ہوئی انسانیت کی عکاسی، تفہیم اور شیرازہ بندی کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ وہ صحیح معنی میں اپنی ناولوں کے ذریعہ کائنات اصغر کی تخلیق کرتا ہے۔ حقیقت نگاری بلند حوصلہ فن کار کی طالب ہوتی ہے۔ ایک علامت کی انشا پردازانہ

مینا کاری نے جس طرح ہمارے یہاں رومانیت اور جذباتیت کے دروازے کھول دیے ہیں۔ اس نے ناول نگاری کے امکانات بالکل ختم کر دیے۔ عظیم ناول کا کیا ذکر اب تو ناول لکھے ہی نہیں جاتے۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات تو اردو ناول کے لق و دق، اجاڑ اور بیابانی منظر نامے کی ویرانی کو شدید سے شدید تر کرتی ہیں۔ یہ دو چار چھینٹے تو اور آگ لگا دیتے ہیں۔

کہانیوں کا سراغ آپ لوک کہانیوں، مذہبی حکایتوں، کلیلہ و دمنہ، ایسپ اور آڈیسی کی کہانیاں، ہتوپدیش، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں اور الف لیلہ وغیرہ وغیرہ میں لگا سکتے ہیں۔ ناول میں کہانی کا عنصر ناول کو کہانیوں کے اس سرمایہ سے مشابہت بخشتا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ناول ان کی ارتقائی شکل ہے غلط ہے۔ بقول والٹر ایلن کے یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی کہ بیل گاڑی کو جدید موٹر کار کی ابتدائی شکل کہا جائے۔ داستانوں میں تو دلچسپی کا وہ عنصر بھی نہیں ہوتا جس کی ضامن کہانی ہوتی ہے۔ طلسم ہوش ربا اور بوستانِ خیال میں طلسمات، اور لڑائیوں اور معاشقوں کا ایک جیسا یک آہنگ اور تکرار کا مارا ہوا کارخانہ ہے جو صرف اسالیب بیان کے شعبدوں کے ذریعہ قاری کی توجہ کو گرویدہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بطور قصہ کہانیوں کے ان داستانوں کا مرتبہ الف لیلہ اور کتھا سرت ساگر سے بہت کم ہے۔ کہانیاں بنانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ آپ اپنے بچوں کے سامنے کوئی کہانی کہنے کی کوشش کیجیے۔ دو منٹ میں ہی پتہ لگ جائے گا کہ شیطان کے یہ پرکالے آپ کو کیسا مہا بلی قسم کا مہا بور سمجھ رہے ہیں۔ آپ کے لیے بہتر یہی ہے کہ بچوں کو ڈانٹ کر سلا دیں۔ اور پھر میز کے سامنے بیٹھ کر کہانی بغیر کا علامتی افسانہ مکمل کر لیں۔ کہانی کا آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ کہانی ارتقا پذیر ہوتی ہے۔ حیرت اور تجسس کا عنصر رکھتی ہے۔ سبق آموز ہوتی ہے۔ فکر انگیز، دانش مندانہ، بصیرت افروز، ظریفانہ، نکتہ آفریں طنزیہ یا خوش طبع ہوتی ہے۔ زبان کے معاملہ میں کفایت شعاری اس کا دستور ہے۔ تکرار سے وہ گھبراتی ہے اور طول بیانی سے پرہیز کرتی ہے۔ چوسر، بکا چیو اور لافانتین کی کہانیاں ایسپ اور ہومر کی کہانیاں پنچ تنتر، ہتوپدیش، اور سنگھاسن بتیسی اور کتھا سرت ساگر اور الف لیلہ کی کہانیاں۔ جوامع الحکایات اور گلستاں اور بوستاں کی کہانیاں کہانی کی محولہ بالا تمام صفات کی حامل ہیں۔

لیکن داستانوں اور رومانوں میں کہانی کی یہ قسم نہیں ملے گی۔ اول تو ان میں کوئی ایک مرکزی کہانی تو ہوتی نہیں۔ دوئم ہیرو کو پیش آنے والے واقعات بھی باہم مل کر کسی کہانی کی نیو نہیں ڈالتے بلکہ ایک فارمولا کے تحت ہیرو کسی پری کی تلاش میں نکلتا ہے طلسم میں گرفتار ہوتا ہے۔ اسم اعظم سے طلسم توڑتا ہے، پری کا وصال نصیب ہوتا ہے۔ اور پھر کسی دوسری مہم پر آگے نکل جاتا ہے واقعات کی کڑیاں کہانی کو طول دیتی جاتی ہیں اور یہ سلسلہ کہانی کی ساخت یا ہیئت کی تشکیل کیے بغیر بڑھتا رہتا ہے۔ ان واقعات سے کوئی سبق، کوئی عبرت، کوئی بصیرت، کوئی دانش مندی، زندگی کی گتھی کا حل، یا کوئی جذباتی تسکین حاصل نہیں ہوتی۔ داستان میں جو کچھ مزا ہے وہ زبان کا ہے۔ جو بے دریغ لفظوں کا استعمال کرتی ہے۔ ذہن زبان کے نشتر تلے گھٹن بھی محسوس کرتا ہے۔ اور مسحور بھی ہوتا جاتا ہے۔ زبان کا پورا استعمال اپنی طاقت، طلاقت، پھیلاؤ، اور تلاطم خیزی کے ذریعہ ذہن کو مرعوب، مسحور اور مغلوب کرنے کا ہے۔ زبان کسی بھی سطح پر آپ کی دانشوری، فکر اور بصیرت کو اپیل نہیں کرتی۔ یعنی داستان میں نہ تو ایسے مراحل آتے ہیں جو آپ کی اخلاقی حس بیدار کریں۔ نہ زبان ماجرا نگاری میں ایسے پہلوؤں کا تذکرہ کرتی ہے جو اخلاقی، فلسفیانہ یا نفسیاتی فکر کو انگیز کریں۔ اسی لیے داستان کا مطالعہ زبان کے چٹخارے اور حیرت انگیز طلسماتی کارخانوں کے نشہ کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا۔

چہار درویش کا معاملہ ان طویل داستانوں سے بالکل مختلف نوعیت کا ہے۔ اوّل تو اس میں مختلف کہانیاں ہیں اور ہر کہانی ان تمام صفات کی حامل ہیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔ ہر کہانی دوسری سے مختلف ہے اور اس کا آغاز، درمیان اور انجام ہے۔ ہر کہانی ارتقا پذیر ہے۔ اور ترقی کی مختلف منزلیں حیرت اور تجسس کے جذبات پر طے کرتی ہے۔ ہر کہانی سبق آموز ہے، بصیرت افروز ہے، زمانہ کے پست و بلند، تقدیر کی گردشوں کے المیوں اور طربیوں انسان کی ناعاقبت اندیشیوں، اور بداشتوں، انسانی حماقتوں، شرارتوں اور خباثتوں کی آئینہ دار ہے۔ اسی سبب سے اس کی زبان میں درویشانہ سادگی ہے، وہ ارضیت ہے جو زمانہ کے نشیب و فراز سے گزرنے والے شعور کا عطیہ ہے، وہ دانشمندی ہے جو بزرگوں کے تجربات کا عرق بن کر رگوں میں دوڑتی ہے۔ اسی لیے میرامن اور دتی، اور جامع مسجد کی

سیڑھیاں'' اور درویش'' اور میر کی غزلوں کا لب و لہجہ' اور ٹھیٹ اُردو کا آب و رنگ سب مل کر اس اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو آج بھی بے مثال ہے۔ چہار درویش نے اُردو ناولوں کی تشکیل پر کیا اثرات ڈالے ہیں اس کا اندازہ کرنا ہو تو نذیر احمد کے ناول دیکھیے۔ پورا بیانیہ میر امن کی روایت کا ہے۔ وہی ٹکسالی اُردو' وہی روزمرّہ' وہی ارضیت اور پھیلے ہوئے واقعات کو چند جملوں میں سمیٹنے کی غیر معمولی استعداد۔ نذیر احمد ہی کا نہیں بلکہ مرزا رسوا سے لے کر قرۃ العین حیدر تک کا بیانیہ داستانوی خصوصیات کا حامل ہے۔ انتظار حسین کے ناول بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ پریم چند اور عزیز احمد نے ناول کے بیانیہ کو حقیقت نگاری سے قریب کیا۔NARRATION کے ساتھ ساتھ DESCRIPTION کو بھی اپنایا۔ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی عکاسی کی راہ کشادہ کی۔ گویا ناول کو ضرورت تھی اس زبان کی' اس لب و لہجہ اور اسلوب بیان کی' جو اس کی شناخت قائم کرے۔ یہ اسلوب ناول کو بہت مشکل سے حاصل ہوا اور ابھی اس اسلوب سے اس نے پورا کام بھی نہیں لیا تھا کہ اُردو میں جدیدیت نے افسانہ کو مار دیا اور ناول کے تمام امکانات ختم کر دیے۔

افسانہ کو کیسے مارا اس کا احوال بیان کرنے کے لیے کہانی کی کہانی پھر شروع سے بیان کرنی ہوگی۔ وقار عظیم نے کہا اور طالب علمی کے زمانہ میں ان کا کہا ہمیں بہت پسند آیا تھا کہ افسانے تو دنیا کے چپے چپے پر بکھرے پڑے ہیں۔ کاش ایسا ہوتا۔ صحافی کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس کے لیے اتنا کافی ہے کہ واقعہ رونما ہو اور وہ وہاں موجود ہو۔ پھر وہ ہے اور اس کا ٹائپ رائٹر۔ کہانی تیار۔ آج کل خبروں کو دل چسپ کہانیوں کے روپ میں پیش کرنے کا وطیرہ صحافت میں عام ہے۔ بہت سے لکھنے والے تو یہی سمجھتے رہے کہ زبان کی چاشنی' طنز کی تلخی'' اور تکنک کی چالاکیوں سے روزمرّہ کے ہر واقعہ کو افسانہ بنا سکتے ہیں۔ کرشن چندر اور احمد عباس کی سب سے بڑی کمزوری یہی صحافیانہ رویّہ ہے۔ وہ افسانے تو لکھ لیتے ہیں۔ لیکن افسانوں میں کہانی کا عنصر بہت کمزور ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوجھتی ہی نہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں انشائیہ نگاری' شاعرانہ پن' میلو ڈرامائیت' رومانیت' جذباتیت اور پلاٹ کے داؤ پیچ ملتے ہیں۔ ایسے افسانے نہیں ملتے جو دل چسپ اور معنی خیز کہانیوں کی

ٹھوس بنیادوں پر قائم کیے گئے ہوں۔ منٹو نے جب کہا تھا کہ وہ افسانہ سے ہر غیر ضروری چیز کو منہا کر رہا ہے تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اس کا پورا بار کہانی اٹھائے گی۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوتا ہے کہ وہ خالص کہانی لکھنا چاہتا ہے اور صاف بات ہے کہ افسانہ کہانی سے کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے۔ مثلاً اس میں سماجی اور تہذیبی عکاسی ہوتی ہے۔ منظر نگاری ہوتی ہے، نفسیاتی تجزیہ ہوتا ہے۔ غرض یہ کہ بہت کچھ ہوتا ہے۔ اس لیے منٹو کی بات کو غلط معنی پہنانا بہت آسان ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اس کے افسانے کے متعلق یہ بات کہی جاتی تھی کہ وہ افسانوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتے ہیں۔ گویا کوئی دوسرا فن کار ہوتا تو ان پر گوشت پوست چڑھاتا۔ لیکن یہ بات درست نہیں۔ سماجی اور تہذیبی رنگ آمیزی یعنی مقام اور میلیو کی تصویر کشی کہانی کے بنیادی ڈھانچہ سے الگ نہیں ہوتی۔ چیخوف۔ موپاساں۔ جیمز جوائس۔ جان اپڈائک۔ آئزک سنگر کسی کی بھی کہانیاں لے لیجیے، تہذیبی فضا آفرینی کہانی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مثلاً کردار گھر میں ہے تو فرنیچر کا بیان ہوتا ہے۔ باہر ہے تو دن اور موسم کا، کلب میں ہے یا شراب خانہ میں ہے تو وہاں کی فضا اور لوگوں کا، گویا سماجی اور تہذیبی نقش گری یا نفسیاتی دروں بینی کہانی سے الگ چیز نہیں ہے۔

بڑے افسانہ نگار کی اولین شناخت ہی یہ ہے کہ اسے کہانیاں سوجھتی ہیں۔ ادبِ لطیف کے لکھنے والوں کو دیکھیے ل۔ احمد، نیاز فتحپوری، سجاد حیدر یلدرم سب رُتوندے کے شکار رہے۔ کہانیاں سوجھتی ہی نہیں۔ دنیائے افسانہ میں اندھے حافظ جی کی طرح زبان کی قرأت پر روٹیاں کما کھاتے ہیں۔ اعظم کریوی۔ سدرشن، سلطان حیدر جوش، سب کے سب پلاٹ کے افسانہ نگار رہے۔ اور پلاٹ کا تعلق ڈرامے اور ناول سے زیادہ ہے افسانہ سے کم۔ افسانہ میں پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جو کہانی کہنے کی استعداد نہیں رکھتا۔ کہانی تو اسی طرح نشو و نما پاتی ہے جیسے بیج میں سے درخت پھوٹتا ہے۔ پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جس کا تخیل کہانیاں ایجاد نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ پلاٹ کے ذریعہ اتفاقات، حادثات، انہونی باتوں، سنسنی خیزی، اب کیا ہوگا والی حیرت زدگی کو داخلِ افسانہ کیا جا سکتا ہے۔ عام تفریحی کہانیاں عموماً پلاٹ کی ہی کہانیاں ہوتی ہیں۔ کہانی میں تخیل کی تخلیقی قوت کام کرتی ہے۔ پلاٹ میں صنعت گری، جوڑ توڑ اور چالاکیاں۔ اعظم کریوی، سدرشن، سلطان حیدر جوش، اختر انصاری، پریم چند سے اسی

لیے چھوٹے ہیں کہ وہ پلاٹ پر زیادہ انحصار کرتے ہیں۔ پریم چند ہمارے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں کیونکہ انھیں بہت وافر تعداد میں کہانیاں سوجھتی ہیں اور کہانی کو دلچسپ بنانے کے لیے انھیں پلاٹ کی آبلہ فریبیوں کا سہارا نہیں لینا پڑتا۔ عصمت، منٹو، بیدی، اور غلام عباس کو بھی نت نئی، انوکھی اور معنی خیز کہانیاں وافر پیمانہ پر سوجھتی ہیں۔ کرشن چندر کے پاس سڈول کہانیوں کی تعداد بہت کم ہے۔ انھیں تکنک اور پلاٹ اور انشا پردازی کی عشوہ فروشیوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انور سجاد، اور بلراج مینرا کو کس معنی میں ہم کہانی کار کہہ سکتے ہیں۔ ہاں انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش اور محمد منشا یاد کو کہانیاں سوجھتی ہیں۔ نت نئی، انوکھی، نکتہ رس۔ لیکن ایسا لگتا ہے مس حیدر اپنی کہانیوں کا اسٹاک خالی کر چکی ہیں۔ اور سریندر پرکاش کا منفرد تخیل، صحافت کی تاریک پرچھائیوں سے خود کو بچا نہیں پاتا۔ محمد منشا یاد پر قدرت بہت مہربان ہے، ان کے آسمانِ تخیل پر کہانیوں کے تارے ٹوٹتے ہی رہتے ہیں۔

اب پھر ذرا کہانی کی تاریخ کی طرف لوٹیں۔ کہانیوں کے جو ذخیرے دنیا کی زبانوں میں محفوظ ہیں وہ گمنام مصنفوں کے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں، دیووں، پریوں، اور جادوگروں کی کہانیاں، پنچ تنتر، سنگھاسن بتیسی، بے تال پچیسی، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں، الف لیلہ، شاہنامہ، مہا بھارت، اوڈیسی، ایلیڈ کی کہانیاں، یہ سب کی سب لوک کہانیوں ہی کے روپ ہیں، جو مختلف زبانوں اور ملکوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا کہ اجتماعی گیتوں کی مانند وہ اجتماعی تخیل کی تخلیق ہیں سادہ لوحی ہوگا۔ گو ہم اُن کے منفرد مصنفوں کے نام سے واقف نہیں لیکن بے شمار کہانیوں کی اُٹھان، تہہ داری اور خوبصورتی بتاتی ہے کہ انھیں کسی ایک خلاق تخیل کا لمس چھو گیا ہے۔ یہ تخیل کس کا تھا ہم نہیں جانتے۔ ہم یہ باور کیے لیتے ہیں کہ ان کہانیوں میں مختلف لوگوں کے تخیل کی رنگ آمیزی ہوگی۔ لیکن ان کے ارتقا کی کسی منزل میں کسی ایک تخیل نے انھیں وہ کاٹ اور تہہ داری عطا کی ہے جو اپنی موجودہ شکل میں اس قدر سُہاتی ہے۔

کہانیوں کے ان دفاتر کے مصنفوں کے نام چاہے ہمیں معلوم نہ ہوں، وہ گمنام ہوں۔

لیکن یہ باور کرنے کو جی نہیں چاہتا کہ وہ اجتماعی تخیل کی پیداوار ہیں۔ موپاساں، چیخوف، جان اپڈائک، جاں جیوور، ارنسٹ ہمینگ وے، آئزک سنگر، پریم چند، بیدی، منٹو اور دنیا بھر کی زبانوں کے نامور افسانہ نگاروں کے متعلق یہ سوچیے کہ تاریخ میں ایک ایسا دن بھی آئے گا جب ان کے نام مٹ جائیں گے اور ان کے افسانے گم نام مصنفوں کے اجتماعی تخیل کی یادگار کے طور پر زندہ رہیں گے۔ ایسی بات پر یقین کرنے کو جی نہیں چاہتا تو ہم یہ بات کیوں نہ سوچیں کہ جن فن کاروں کے نام ہم نے گنوائے ہیں ایسے خلاق فن کار زمانۂ قدیم میں بھی خوبصورت کہانیوں کے طوطا مینا اُڑایا کرتے تھے، چونکہ زمانہ تحریری نہیں بلکہ زبانی ادب کا تھا فن کاروں کے نام مٹ گئے کارنامے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہوتے بچ گئے۔

ادب کی زبانی روایت ہو یا تحریری، قدیم ہو یا جدید، اجتماعی ہو یا انفرادی، مذہبی یا سیکولر، نظم ہو یا نثر، کہانی ہمہ گیر ہمہ وقت اور ہمہ اوست طریقہ پر حاوی رہی ہے۔ افسانہ نگار ہو یا ناول نگار اگر اس کے ذہن کی مٹی سے کہانی کا بیج نہیں پھوٹتا تو افسانے میں تہذیبی چھتنار ہوتی ہے نہ فلسفیانہ ثمر آوری۔ کہانیاں سوچھنے کے معنی ہیں زندگی کے تجربات کی تخیلی کی سطح پر زیادہ معنی خیز، زیادہ جزرس اور زیادہ بصیرت افروز طریقہ پر باز آفرینی۔ اس باز آفرینی میں ہی وہ فنکار اُم بصیرت رہی ہوتی ہے جس کے بغیر زندگی کا تجربہ عبرت آموز تو ہو سکتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر صحافتی اور فطرت پسند ادب حقیقت کا ہو بہو عکس ہوتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر۔ اسی بصیرت کی پیش کش کے لیے افسانہ نگار کہانی کے اساسی ڈھانچہ کو توڑے مروڑے بغیر اس میں واقعات کو اس طرح ترتیب کرتا ہے کہ وہ کہانی میں رچی ہوئی معنویت کو زیادہ شفاف طریقہ پر نمایاں کریں اور فن کار کی اس بصیرت کو جو اس معنویت کی تھاہ پاتی ہے پہلو دار طریقہ پر منکشف کریں۔ پلاٹ کی ذہانت آمیز تعمیر کے یہی معنی ہیں۔ پلاٹ کے ذریعہ کہانی کو حیرت ناک، استعجاب انگیز اور سنسنی خیز بنانا، اتفاقات، حادثات اور سانحات کے ذریعہ کہانی کو ناقابلِ یقین واقعات سے بوجھل کرنا، گویا کہانی کے باریک دھاگے کو موٹے رسے میں بدلنا ہے۔ اکا لیے ناول کے لیے تنا ہوا نہیں بلکہ ڈھیلا ڈھالا پلاٹ زیادہ پسندیدہ شمار کیا گیا ہے۔ تنا ہوا پلاٹ عموماً سراغ رسانی کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ایسا ہی پلاٹ ناول کو ایک اکائی اور وحدت بخشتا ہے، تعمیر کا وہ

پر جو کھاپن کہ ہر اینٹ دوسری پر سلیقہ سے جمی ہوتی ہے، لیکن دُنیا کی بڑی ناولوں میں جنگل کا گھنا پن ہوتا ہے جو اس صنعت گری کو قریب پھٹکنے بھی نہیں دیتا جو کہانی کی سادگی کی قیمت پر پلاٹ کے تصنع کو راہ دیتی ہے۔

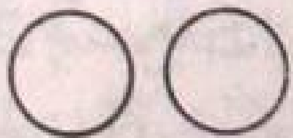
ہمارے یہاں کہانی کا اعلیٰ ترین نمونہ بیدی کا افسانہ 'بھولا' ہے۔ یہاں کہانی ہی افسانہ بن گئی ہے۔ اور اگر بچوں کے سامنے بھولا کی کہانی بیان کرنی ہو تو بلا تکلف پورا افسانہ سنایا جاسکتا ہے۔ جو کچھ بھی افسانوی جزئیات، اور تہذیبی تفصیلات ہیں وہ کہانی کا ہی جُز بن گئی ہیں۔

ایسا دوسرا افسانہ غلام عباس کا "ہم سائے" ہے۔ یہ اتنا نازک اور لطیف افسانہ ہے کہ افسانے کو کہانی سے الگ کرنا ہی مشکل ہے۔ افسانہ میں ایسا باریک اور نفسیاتی نکتہ بیان کیا گیا ہے جو محض کہانی بیان نہیں کرسکتی۔ خود افسانہ ململ کی طرح اتنا نازک ہے کہ کہانی کے وزن کو برداشت نہیں کرسکتا۔ کہانی اس آسمانی رنگ کی طرح جو شفاف ململ میں کہیں نظر آجاتا ہے اپنی جھلک دکھا جاتی ہے۔

کہانی کو سجتا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تہہ دار ناول کا روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناولٹ "ایک چادر میلی سی" ہے۔ مس حیدر کا ثقافتی مواد اتنا گاڑھا اور تقدیر کی بازی گری کا کھیل اتنا پیچیدہ ہے کہ محض کہانی سے کام چل نہیں سکتا۔ ان کے یہاں ہر فرد ایک کہانی ہے جسے مس حیدر اور کاتبِ تقدیر دونوں مل کر حیرت ناک پلاٹ میں بدل دیتے ہیں۔ اور یہ تمام قصے کہانیاں اور پلاٹ مل کر مس حیدر کی ناول کا تانا بانا بنتے ہیں۔ ان کی ناول کہانی کی سادگی اور پلاٹ کی صنعت گری سب کچھ ہضم کرکے اپنے آرٹ کا کم، اپنے کرافٹ کا زیادہ اور اپنے حیرت ناک پھیلاؤ کا سب سے زیادہ لوہا منواتی ہے۔ ایک پیچیدہ پلاٹ کی تعمیر ان کے فن کا جزو لاینفک ہے کیوں کہ ان کی ناولوں کی بنیادی تھیم وقت کی شطرنج پر تقدیر کے سفاک اور ستم ظریف ہاتھوں کے ذریعہ انسانی کٹھ پتلیوں کا کھیل ہے۔ کہاں کہاں رشتے جوڑے جاتے ہیں، کہاں اور کیسے رشتے ٹوٹتے ہیں۔ خاندانوں کا عروج و زوال، تہذیبوں کا طلوع و غروب، دُکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں، المیوں کی تا۔ یکیاں، طربیوں کی پھلجھڑیاں، واقعات

جو تاریخ کی موجوں پر بہتے ہوئے حال کے ساحلوں سے ٹکراتے ہیں، حادثات جو انجانی، ان دیکھی قوتوں کی یاد دلاتے ہیں ۔ ان سب کا بیان مکمل نہیں جب تک کہ ناول نگار پلاٹ کی حرکت پر اسی طرح قادر نہ ہو جس طرح قادرِ مطلق زندگی کے بہاؤ پر ہوتا ہے ۔ لیکن پلاٹ پر اتنی زبردست دسترس کے باوجود میں حیدر کے ناول خاتمہ تک پہنچتے پہنچتے لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ انھیں سمجھ میں نہیں آتا وہ اپنے کرداروں کا کیا کریں۔ جو کائناتِ اصغر انھوں نے تخلیق کی ہے اس کا کیا کریں۔ کبھی وہ تصوف کا سہارا لیتی ہیں۔ کبھی خرق عادات کا، کبھی مذہب کا، کبھی ناول کو اتنا اُلجھا دیتی ہیں کہ غیر دل چسپ بن جاتا ہے، کبھی کردار اتنے مصنوعی بن جاتے ہیں کہ ان میں دل چسپی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن وقت اور تقدیر کو اساس بنا کر جس نوع کی تہذیبی ناول وہ لکھتی ہیں، ان میں پلاٹ اور کرداروں کو معنی خیز انجام تک پہنچانا شاید ممکن نہ ہو۔ کچھ ناول ایسے بھی ہوتے ہیں جو فنی لحاظ سے مسلمہ ناولوں کے معیار پر پورے نہ اُترنے کے باوجود ان سے بڑے ہوتے ہیں جیسے روماں رولاں کا ناول ژاں کرسٹوف یا وکٹر ہیوگو کے ناول میں حیدر کے ناول بھی انہی معنی میں عظیم ہیں۔ ان میں عام دل چسپی کے ساتھ ساتھ فکر و فلسفہ کے لیے اتنا مواد ہوتا ہے، ان کا تاریخی تناظر، تہذیبی پھیلاؤ، اور انسانی تماشہ کی رنگا رنگ جھلکیوں کا ایسا جگمگاتا کارنیوال ہوتا ہے کہ انھیں عظیم ناول کہتے ہوئے کوئی جھجھک نہیں ہوتی۔

اس کے برعکس حقیقت نگاری پلاٹ کی تعمیر میں کہانی کی سادگی کو برقرار رکھتی ہے۔ ایک اچھی ناول کو پڑھنے کے بعد یہ احساس نہیں ہوتا کہ ذہن واقعات کی چک پھیری میں چکر کھانے کے بعد گھمیریاں لے رہا ہے۔ احساس سکون کا ہوتا ہے جانے کوئی کہانی پڑھی ہی نہیں۔ ایسا لگتا ہے جانے زندگی موجِ صبا کی طرح پاس سے گزر گئی۔ اگر چمن غارتِ گل چیں سے بیقرار ہے تو صبا بیقرار گزری۔ اور اسی میں آرٹ کی تاثیر رہی ہے۔ سادگی اور پرکاری برجستگی اور صنعت گری کی پوری داستان کہانی کے پلاٹ بننے کے باوجود کہانی کی سادگی برقرار رکھنے میں پنہاں ہے۔



شاعری اور افسانہ

محمود ہاشمی اپنے مضمون "تخلیقی افسانہ کا فن" میں لکھتے ہیں:

" ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری اور موسیقی کا۔ لیکن یہ افسانہ بیچارہ خواہ مخواہ گیہوں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا ہوا ہے۔"

وہ آگے چل کر لکھتے ہیں:

" ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں ان میں رمز و کنایہ، سمبل یا امیج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔"

محمود ہاشمی پریم چند سے لے کر منٹو اور کرشن چندر تک کے تمام افسانوں کو غیر تخلیقی کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک تخلیقی افسانہ اردو میں قرۃ العین حیدر سے شروع ہوتا ہے اور جو دوسرے لوگوں کے نام ان میں شامل کیے جاسکتے ہیں وہ ہیں سریندر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج مینرا اور راج۔ ان فن کاروں کے سوا محمود ہاشمی کے الفاظ میں "تمام اردو افسانہ (جسے کم از کم دوم یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں نہیں آتا۔ لہٰذا میں بہ استثنائے چند تمام اردو افسانے کی غیر ادبی اور غیر تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔"

وکٹورین عہد کے جمال پرست ولیم پیٹر نے کہا تھا کہ موسیقی تمام فنون میں اعلیٰ ترین فن ہے اور شاعری موسیقی کے مقام کو پہنچنے کی آرزو مند ہوتی ہے۔ کیا واقعی شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ سنگیت بن جائے؟ لفظ صوت اور صوت سُر بن جائے؟ کیا شاعری اتنی ہی تجریدی بننا چاہتی ہے جتنی کہ موسیقی؟ پھر شاعری میں امیجری کے ٹھوس پن اور تخصیص کے کیا معنی

ہیں۔ لیکن چلیے میں یہ بات بھی تسلیم کر لیتا ہوں کہ شاعری جتنی کم تجریدی ہو گی موسیقی سے اتنی ہی کم تر ہو گی۔ یعنی موسیقی کی اعلیٰ سطح پر پہنچنے کے لیے شاعری کو اپنے کھُردرے مواد کو کم سے کم کرنا پڑے گا۔ یہ وہ مواد ہے جو بیانیہ ماجرائی ڈرامائی، رزمیہ اور مفکرانہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض جدید نقادوں کا تو یہ کہنا ہے کہ شاعری کو جو چیز موسیقی سے افضل تر فن بناتی ہے وہ اس کا دانشورانہ مظروف INTELLECTUAL CONTENT ہے۔ شاعری خیالات کو انگیز کرتی ہے اور فکر کو حرکت میں لاتی ہے۔ لطیف ترین غنائی شاعری بھی اس دانشورانہ مظروف سے محروم نہیں ہوتی اور شاعری کی دوسری قسمیں مثلاً بیانیہ یا ڈرامائی یا ماجرائی تو خاصا کھردرا مواد لیے ہوتی ہیں۔ رزمیہ میں یہ مواد سب سے زیادہ پھیلا ہوا ہوتا ہے کیوں کہ رزمیہ کا کینواس بہت بڑا ہوتا ہے۔ اسی لیے مصوری اور موسیقی کے برابر شاعری کو پہنچانے کے لیے طویل نظموں تک کو شاعری کے دائرے سے خارج کرنا پڑا۔ گویا ایسی نظم ہی شاعری قرار پائی جو مختصر ہو، غنائی ہو، امیجسٹ ہو اور حسیاتی ہو۔ شعر کو سنگیت یا شعر کو شعرِ محض بنانے کی یہ تمام کوششیں کتنی کامیاب اور ناکام ہوئیں اس کی بحث کا یہ موقع نہیں۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ شاعری کی کل کائنات ایسی لطیف ترین اور نازک ترین غنائی نظمیں نہیں ہیں۔ ایسی نظموں کو ہم بھی تو نغمہ ہی کہتے ہیں، کہتے ہیں گیت سنگیت بن گیا۔ نظم کیا ہے نگار خانہ ہے۔ لیکن رہتی ہیں وہ نظمیں ہی کیوں کہ ان کا میڈیم الفاظ ہیں، آواز اور رنگ نہیں، اور کوئی بھی آرٹ اپنے میڈیم سے ماورا نہیں جا سکتا گو وہ اس کا ارتفاع کر سکتا ہے۔ اور الفاظ میں تو اُن کے حسی، جذباتی، فکری اور معنوی حوالاجات بھی ہوں گے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو ایک غنائی نظم اور ایک ڈرامائی یا ماجرائی نظم میں فرق آرٹ کا نہیں بلکہ ڈسکورس کی نوعیت کا ہو گا۔ ڈسکورس ہونے کے ناتے ہر نظم آرٹ ہے چاہے وہ غنائیہ ہونے کے سبب موسیقی کے قریب ہو، امیجسٹ ہونے کے سبب مصوری کے قریب ہو، ڈرامائی ہونے کے سبب ڈرامے کے قریب ہو، اسی لیے شاعری کو موسیقی اور مصوری سے الگ کر کے ادب میں شامل کرتے ہیں کیوں کہ وہ لفظی فن ہے۔ ہم ادب کو فوک آرٹ سے بھی الگ کرتے ہیں کیوں کہ ادب فوک آرٹ کی مانند زبانی نہیں بلکہ تحریری فن ہے ظاہر ہے کہ تحریر بھی

اتنی ہی بڑی ایجاد ہے جتنی کہ زبان، الفاظ تحریر میں آنے کے بعد زبردست انقلاب سے گذرتے ہیں۔ لٹریچر یا ادب اس طرح وہ لفظی بیان ہے جو تحریری ہو۔ تحریر بار بار نظروں سے گذرتی ہے اور اسی لیے لٹریچر مسلسل ذوقِ سلیم اور تنقید کی کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد ہمارے ادبی حافظہ، حواس اور شخصیت کا جزو بنتا ہے بہت سے ڈرامے ہوتے ہیں جو اسٹیج پر اچھے لگتے ہیں، کتاب میں اچھے نہیں لگتے ہم ان کے متعلق کہتے ہیں اچھا تھیٹر ہے، لیکن اچھا ڈراما نہیں۔ ڈراما وہی اچھا ہوتا ہے جو تحریر میں اچھا معلوم ہو۔ فلمی گیت ہم گنگناتے ہیں بہت پسند کرتے ہیں لیکن بطور لٹریچر کے ہم ان کے متعلق کوئی رائے نہیں دے سکتے کیوں کہ بطور لٹریچر کے بطور ادبی گیتوں کے وہ ہماری نظروں کے سامنے سے نہیں گذرے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو لٹریچر میں شاعری کے پہلو بہ پہلو، ڈراما بھی آتا ہے داستان اور رومان بھی، ناول اور افسانہ بھی۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد مغرب جس عظیم انقلاب سے گذرا اس کی ایک علامت تو نثر کا حیران کن ارتقا ہے۔ کالج اور یونیورسٹیاں، سائنس اور فلسفہ عقلی اور انسانی علوم، طباعت، لائبریریاں اور صحافت، تھیٹر، ناول، افسانے اور مضامین، گویا زندگی کے ہر شعبہ میں نثر کا سیلاب آیا ہوا تھا۔ ہمارے یہاں بھی نثر کا صحیح معنی میں آغاز سرسیّد کی تحریک ہی سے ہوتا ہے۔ سرسیّد سے قبل تاریخ ادب صرف شعرا کے تذکروں تک محدود تھی جنھیں اب سوائے محققوں کے کوئی نہیں پڑھتا، ان میں البتہ آبِ حیات کا مقام استثنائی ہے کیوں کہ اپنی تخلیقی اور تخیلی نثر اور مرقع سازانہ واقعہ نگاری کے سبب آزاد کے نام کا جام شراب پیتے ہوئے کوئی شوخ طبع شارا سے اُردو ناول کا نقشِ اوّل کہہ سکتا ہے۔ جسے اُردو کا دَور نشاۃ الثانیہ کہا جاتا ہے وہ نثر کی گہما گہمی کا دَور ہے۔ سرسیّد تحریک نے ایک نیا تعلیم یافتہ مڈل کلاس طبقہ پیدا کیا جس کے ذہنی تقاضے صرف شاعری تک محدود نہیں تھے، چنانچہ مضامین، انشائیے، تاریخ، سوانح، تنقید کے ساتھ ساتھ ناول اور افسانہ کا بھی عروج ہوا غور طلب بات یہ ہے کہ ہمارے ملک کا یہ نیا مڈل کلاس طبقہ دم توڑتے ہوئے جاگیردارانہ اور اشرافیہ طبقہ کے مقابلہ میں زیادہ باشعور، تعلیم یافتہ اور دانش مند تھا۔ وہ حالی اور شبلی

کی تنقید، سوانح نگاری اور تاریخ کے پہلو بہ پہلو نذیر احمد، مرزا رسوا اور پریم چند کے ناول اور افسانے بھی پڑھتا گو شروع میں ہمارے یہاں ناول اور افسانہ نیم تعلیم یافتہ پست مذاق لوگوں کی تفریح کا ذریعہ تھا کیونکہ متوسط طبقہ ہنوز پیدا نہیں ہوا تھا۔ تعلیم کے عام ہوتے ہی عام طبقہ کی ضرورتوں کے لیے عامیانہ اور مقبول عام ادب بھی پیدا ہونے لگا۔ اس سے ناول اور افسانہ پستی میں تو نہیں گرے لیکن ادبی ناول اور افسانہ کے متوازی مقبول عام ناول بھی چلنے لگے، بلکہ اتنے زیادہ چلنے لگے کہ ادبی ناول اور افسانہ پھر ایک زیادہ باشعور طبقہ تک محدود ہو گیا۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جدیدیت کی تحریک کے ساتھ ہمارے یہاں تعلیمی نظام کا زوال بھی ہوا اور طالب علموں کا نیا طبقہ نہ صرف عالمی ادب سے بے بہرہ ہوتا گیا بلکہ اپنی زبان کے کلاسیکی ادب سے بھی اس کی علیک سلیک گاہے ماہے سرراہے رہ گئی۔ ایسی صورت میں تجرباتی اور علامتی افسانہ کا خود افسانہ نگار اور قاری کے لیے فیشن پرستی بن جانا قرین قیاس ہے کہ دونوں کا ذہن ادبی روایات کی تربیت سے محروم رہا ہے۔ ناول، افسانہ اور نظم تینوں کی دگرگوں حالت اور غزل کی مقبولیت اجتہاد کی علامت ہے یا انحطاط کی ــ ؟

سخن گستری کی معذرت کے ساتھ کہنے کا مطلب یہ کہ اب انسان کی تہذیبی زندگی پر شاعری کی وہ مطلق العنان حکمرانی نہیں رہی جو پہلے تھی۔ ان بیانیہ شعری اصناف کو جنھیں شاعری سنبھال نہیں سکتی تھی، نثر نے اپنا لیا اور اس طرح داستان، ناول اور افسانہ کے روپ میں اپنے تخلیقی فارم پروان چڑھائے۔ ناول اور افسانہ کے فارم ایسے تھے کہ انھیں تاریخ، سوانح، خود نوشت یادداشتوں اور خطوط کے ہیولے سے نکل کر اپنی الگ فنکارانہ شناخت قائم کرتے کرتے ایک کافی عرصہ لگ گیا۔ ابھی بھی ناول کے فارم کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ دھندلا دھندلا AMORPHOUS ہے۔ لیکن یہ اس کا نقص نہیں اس کی طاقت ہے۔ اسی سبب سے ہر ناول اسم بامسمیٰ یعنی نیا اور نادر ہے اور کسی دوسرے ناول سے مماثل نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کلاسیکی شاعری کا نظم و ضبط مذاقِ سخن کی تربیت کا ضامن ہوتا ہے، اور ایک ہوشمند قاری قواعد و عروض، فصاحت و بلاغت اور زبان و بیان کے نکات سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔

لیکن کلاسیکیت کے زوال اور جدیدیت کے آغاز کے ساتھ شعروادب کی پرکھ کے پیمانے بھی بدل گئے۔ نظم آزاد کے بعد عروض کی وہ اہمیت نہیں رہی جو پہلے تھی اور جدید شاعری کے اظہار کے نئے اسالیب، ڈکشن، شہریت، ارضیت نے صحت زبان کے ہمارے سکہ بند تصورات کو از کار رفتہ کر دیا ہے۔ اشرافیہ مذاقِ سخن الفاظ و محاورات اور تراکیب و قوافی کی فقیہانہ موشگافیوں میں اتنا قید تھا اور غزل کی روایت کا اس قدر پروردہ کہ نثر تو کیا خود نظمیہ شاعری کے اظہار و اسالیب اس کی کسوٹی پر پرکھے نہیں جا سکتے تھے ظاہر ہے ناول اور افسانہ کا قاری اشرافیہ کے مقابلے میں زیادہ جمہوری ذہن رکھتا تھا۔ ناول اور افسانہ کی تحسین بھی زبان اور بیان کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں تھی بلکہ اکثر اوقات تو زبان اور بیان اس کے مسائل سلجھاتے کم اور الجھاتے زیادہ تھے کہ نیاز فتحپوری، سجاد حیدر یلدرم، ل۔ احمد اور خواجہ محمد شفیع اپنی شاعرانہ یا با محاورہ یا ٹکسالی اردو کے باوصف قاری کو تشنہ چھوڑتے تھے۔ کیوں کہ ان کا افسانہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات یعنی کردار نگاری، واقعہ نگاری، منظر نگاری، نفسیاتی دروں بینی وغیرہ پورا کرنے سے قاصر تھا۔ گویا جدید قاری کا ذہن نثر کا پروردہ ہونے کے سبب ذوقِ ادب کے لیے صحتِ زبان سے زیادہ بے شمار فنی، نفسیاتی، فلسفیانہ، اخلاقی اور معاشرتی پہلوؤں کو بھی اپنے ذہن میں جگہ دیتا تھا۔ جدید افسانہ کی تنقید کا محض لسانیاتی یا ساختیاتی بن جانے کا مطلب ہے ماہریت کا اشرافیہ طبقہ پیدا کرنا جو جدید ادب کے جمہوری عمل کے سراسر منافی ہے۔ کوئی بھی ایک تنقیدی طریقۂ کار اس بات کا دعویدار نہیں ہو سکتا کہ تنقید کی اصل کسوٹی اسی کے قبضہ میں ہے۔

ایک طرف محمود ہاشمی ہیں جن کا کہنا یہ ہے کہ اگر افسانہ میں شاعری کے خواص پیدا ہو جائیں تو افسانہ آرٹ بن جاتا ہے اس کی مثال وہ قرۃ العین حیدر سے دیتے ہیں اور ان کے ایک نہایت کمزور افسانے کیکٹس لینڈ پر اسی نوع کی مینا کاری کرتے ہیں جیسے کہ وہ صلاح الدین پرویز کے ناولوں پر کرتے آئے ہیں۔ فاروقی جو مس حیدر کے آرٹ کے بہت قائل نہیں بات ذرا مختلف ڈھنگ سے کہتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ نثر شاعری کے

خواص پیدا کر ہی نہیں سکتی۔ افسانہ کو شاعری بننے کی کوشش کرنی ہی نہیں چاہیے۔ یہاں تک تو بات مناسب تھی لیکن یہ بات ایک نامناسب قضیہ کو ثابت کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اور وہ یہ تھا کہ افسانہ کو اپنا کم تر تخیلی مقام قبول کر لینا چاہیے۔ دونوں احباب اس حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر پاتے کہ دورِ جدید میں شاعری کا دائرہ محدود ہو گیا ہے اور وہ انسان کے اُن متنوّع اور رنگارنگ تجربات کا احاطہ نہیں کر پاتی جن کا عکس ہمیں فکشن کی دنیا میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پچھلے ڈھائی سو سال سے مغربی ادب پر ناول کی حکمرانی رہی ہے۔ دورِ جدید میں موسیقی کی روح اس قدر بدل گئی ہے کہ اس میں سے نغمگی کا عنصر بدستور کم ہوتا گیا ہے تو پھر شاعری کا تو کہنا ہی کیا جو ایک لفظی گفتگو ہے۔ مخالف غنائیت رُجحان دراصل اس میلان کو شدید تر کرنے ہی کی کوشش ہے جو شاعری کے آہنگ کو سنگیت سے دُور اور گفتگو سے قریب تر کرنے کی طرف مائل رہا ہے۔ جدید شاعری آہنگ کی کیف آفرینی یا ہپنوسس کو "شاعری بطور ساحری" یا "لفظ بطور منتر" کے عہد یعنی PRIMITIVISM کا ورثہ سمجھتا ہے اور گفتگو کو گیت سنگیت سے دُور رکھنا چاہتا ہے کہ جدید پُرآشوب دَور میں فریاد کی کوئی لَے نہیں رہی چنانچہ دنیا بھر کی شاعری میں بڑے شہروں کی زندگی کی ترجمانی کے لیے آہنگ، لب ولہجہ، ڈکشن اور اظہار کو زیادہ سے زیادہ نثری اظہار کے قریب لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن شاعری کو نثریت سے بچانے کے لیے ایک نیا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ بادلیئر اور ایلیٹ کا ایک بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ایک نے پیرس اور دوسرے نے لندن جیسے جدید صنعتی شہروں کے شب و روز کے تجربات کے بیان کے لیے ایک ایسا اسلوب اور آہنگ ایجاد کیا جس نے صنعتی تمدّن میں ایک نئی قسم کی غنائی شاعری کے امکانات پیدا کیے۔

ناول کا خام مواد جو زندگی اور فرد کی داخلی اور خارجی دنیا سے مُراد ہے اس قدر پھیلا ہوا، گڈ مڈ، منتشر، بدصورت، بدہیئت نراجی اور تخلیق فن کے مقصد کے لیے ناکارہ ہے کہ ناول نگار انتخاب، تطہیر، اجمال، مرقع سازی، اشاریت، رمز و کنایہ اور اظہارِ بیان کے تخیلی پیرایوں سے کام نہ لے تو مواد فارم کو پاش پاش کر دے۔ ناول اور افسانہ وہ فریم ہے جس کے

اندر ہم زندگی کی تصویر کو زیادہ معنی خیز، بصیرت افروز اور نشاط انگیز طریقہ سے دیکھ سکتے ہیں۔ اس فریم کو بنانے میں کتنا آرٹ صرف ہوا ہے اس کا ہمیں احساس بھی نہیں ہوتا کیوں کہ ہماری نظریں ہمیشہ تصویر پر مرکوز رہتی ہیں۔ ناول کا آرٹ زندگی کو فطرت سے الگ کرتا ہے اور اس خوف سے کہ کہیں زندگی آرٹ کا جزو بن کر آرٹی فیشیل نہ بن جائے، اسے آرٹ سے الگ کر کے پھر فطرت کا جزو بناتا ہے۔ اسی لیے ایک اچھے ناول اور افسانے میں فن کارانہ تعمیر زندگی کی فطری نشو و نما کی حریف نہیں، حلیف ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی جنگل کی طرح پھیلتی ہے اور ناول کا فن اس پھیلاؤ کو روکتا نہیں، صرف کتر بیونت کے ذریعہ قابو میں رکھتا ہے، محض اسلوب اور آرٹ کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا، گو کارگر اسلوب اور دیدہ ور فن کارانہ سوجھ بوجھ کے بغیر کوئی ناول لکھا بھی نہیں جا سکتا۔ ناول کا آرٹ دریا آشام ہے۔ یاجوج ماجوج کی طرح ناول نگار زندگی کے اتھاہ پانیوں کو پی جاتا ہے۔ یہی قلزم آشامی اس کے تخیل کو سیراب اور شاداب رکھتی ہے۔ اس کے برعکس شاعر کے لیے کسی ایک خیال کسی ایک ازم، اظہار کے کسی ایک رسمیہ انداز کا اسیر ہو کر بھی اچھی شاعری کیے جانا اتنا مشکل نہیں۔ شاعری میں طرزِ بیان ایک ہی موضوع کو نئے انداز سے پیش کر سکتا ہے افسانہ اور ناول میں طرز بیان کی اسی لیے اتنی اہمیت نہیں کہ ہر افسانہ اپنی داخلی اور خارجی ساخت میں، محراب و طاق اور در و دیوار کی بناوٹ میں، اپنے فنِ تعمیر میں دوسرے افسانے سے مختلف ہوتا ہے۔

افسانہ کا حقیقت پسند بیانیہ بھی۔ پریم چند، بیدی، منٹو، عصمت اور کرشن چندر کا بیانیہ بھی ــــ تخلیقی اظہار کے ان پیرایوں کا استعمال کرتا رہا ہے جو مثلاً تشبیہہ و استعارہ، رمز و کنایہ، اور امیج اور سمبل کی صورت شاعری کے بچاری نقادوں کے بقول شاعری کی دسترس میں رہے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مثلاً افسانہ میں موسم کا بیان موسم کی اخباری رپورٹ بنتا، گھر کا بیان کارپوریشن کے سروے آفیسر کی رپورٹ، ریشمی ملبوس کا بیان بزاز کی لن ترانی اور بدن کی گولائیوں اور خطوط کا ذکر ANATOMY کا سبق۔ زبان کی اس کاروباری اور اصطلاحاتی یعنی غیر تخیلی سطح سے بلند ہونے کے لیے ہی افسانوی بیانیہ تخیل کے پر لگا کر اڑتا ہے اور یہ پر و بال عبارت ہیں استعارہ اور تشبیہہ، علامت اور امیج سے، اور یہ عناصر جنھیں شاعری کی بلا شرکت غیرے

مملکت قرار دیا جاتا ہے۔ دراصل اظہار کے وہ ذرائع ہیں، جن کے وسیلے سے تخلیقی تخیل نظم اور نثر میں اپنے عالم خیال کو عالم تمثال میں بدلتا ہے۔ استعارہ اور تشبیہ تو تخلیقی تخیل کی وہ صفات ہیں جو اس کی ذات سے الگ نہیں۔ خیال فن کار کے ذہن میں استعارے ہی کے پیکر میں جلوہ افروز ہوتا ہے۔ زبان کے بغیر خیال کا وجود ممکن نہیں۔ تحت لسانی سطح پر خیالات محض واہمے یا دھندلے احساسات ہوتے ہیں تو اگر خیال اور زبان کا رشتہ روح و جسم کا رشتہ ہے تو ذرا دیکھیے کہ خود زبان کی ساخت ہی اپنی اصل اور اپنی فطرت میں استعاراتی اور علامتی ہے۔ لفظ شے کی علامت ہی ہے۔ میں جب گھوڑا کہتا ہوں تو میرے منہ سے لفظ ہی نکلتا ہے، گھوڑا دوڑتا ہوا باہر نہیں آتا۔ ذہن میں تو پوری کائنات بسی ہوئی ہے۔ ان الفاظ کے ذریعے جو اشیا کا اسم ہیں، ان بندشوں کے ذریعہ جو خارجی اور داخلی فینومینا کا امیج ہیں۔ دماوند اور قفقاز اور ہمالہ سب ذہن کے منظر نامہ میں ویسے ہی موجود ہیں جیسے خارجی دنیا میں۔ یہ میرا اندرونی جغرافیہ اتنا ہی حقیقی ہے جتنا خارجی حقائق۔ اور یہ سب کچھ زبان کا کرشمہ ہے اور زبان ہی شاعر اور افسانہ نگار کا میڈیم ہے۔ تخلیقی تخیل زبان کی کرشمہ سازیوں کو اعجاز میں بدلتا ہے اور تخلیقی تخیل افسانہ نگار کے پاس بھی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا شاعر کے پاس۔ حماسہ خواں اور داستان سرا دونوں کے منہ سے الفاظ ہی نکلتے ہیں لیکن سامعین تو ایک انوکھی انجانی عجیب و غریب خوبصورت دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ صفحۂ قرطاس پر تو سیاہ الفاظ ہی بکھرے ہوتے ہیں جن پر آنکھیں پھرتی رہتی ہیں لیکن ذہن تو کبھی گاؤں کے گلیاروں میں گھومتا ہے کبھی محل سراؤں اور گھروندوں میں حقیقت کو آرٹ میں منتقل کرنے، ایک تخیلی کائنات کو تخلیق کرنے، ذوق کو ایک تجربہ میں شریک کرنے، پانچوں حواس کو انگیز کرنے، جذبات میں لرزشیں پیدا کرنے، مختصر یہ کہ جمالیاتی عمل کے ذریعہ قاری کے ذہن کو مسرت و بصیرت کے خزانوں سے مالا مال کرنے کے لیے شاعر افسانہ نگار اور ڈراما نگار تینوں تخلیقی تخیل ہی کا استعمال کرتے ہیں۔ چوں کہ تینوں کا دائرۂ کار الگ الگ ہے اس لیے تینوں کا طریقۂ کار بھی الگ الگ ہے۔ ہمیں تینوں کے فرق کو شناخت کرنا چاہیے اور تینوں کے دائرۂ کار کی حدود میں اُن کے طریقۂ کار کی خصوصیات پر

نظر رکھنی چاہیے کسی چیز کا دوسرے سے مختلف ہونا اس کے کمتر ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ عورت مرد سے مختلف ہے اس لیے یہ سمجھنا کہ وہ کمتر ہے مردانہ پندار کی علامت ہے۔ نثر میں استعارہ عموماً مرد کے سینہ کی مانند سپاٹ ہوتا ہے اور نظم میں عورت کے سینہ کی مانند اُبھرا ہوا۔ مرد کو چوڑا سپاٹ سینہ ہی زیب دیتا ہے اور عورت کو اُبھرا ہوا یہ کہنا کہ شاعری کی مانند نثر کے پاس استعارے کا اُبھار نہیں مضحکہ خیز بات ہے۔ سینہ زوری مرد اور عورت دونوں میں ہے لیکن نثر اور نظم کی مانند ایک کا حسن چوڑا چکلا دوسرے کا حسن گول مٹول، عورت کے لیے داڑھی مونچھ کتنا بڑا عیب ہے۔ جب کہ یہی عیب مردانہ حسن کی علامت بن جاتا ہے۔ نظم کے رخسار بھی صاف شفاف اور چمک دار ہوتے ہیں۔ نظریں پھسلتی چلی جاتی ہیں۔ ذہن تال دینے لگتا ہے اور لہو گنگنانے لگتا ہے۔ اسی لیے نظم حشو و زوائد، خس و خاشاک اور اُن جھاڑیوں کو جو نظم کے بیچ سے نہیں پھوٹیں بلکہ غیر قدرتی طریقہ پر اُگ آئی ہیں، برداشت نہیں کرتی۔ اجمال اور ابہام اُس کے حُسن کی نشانیاں ہیں۔ اس کا پُورا طریقۂ کار حقائق سے بلند ہو کر تجرید، تعمیم اور آفاقیت کی فضاؤں میں بلند پروازی کا ہے۔ افسانہ تجرید نہیں تنزیل ہے۔ خیال سے حقیقت کی طرف نزول ہے۔ اسی لیے تو ایک معنی میں وہ تمثیل اور تجسیم بھی ہے۔ خیال کی تجسیم محسوس حقیقت میں۔ یہ نزول ہے عالمِ خیال سے عالمِ مثال کی طرف غالب کے الفاظ میں کہیں تو لطافت سے کثافت کی طرف، جوہرِ آئینہ سے زنگار کی طرف۔ حشو و زوائد جو جزئیات نگاری کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں، افسانوی تخلیق کا اتنا ہی ناگزیر حصّہ ہیں جتنا بچّہ کی پیدائش کے وقت خون اور پانی کا بہنا۔ یہی تو بچّہ کی تولید کی ضروریات ہیں۔ دیکھا صرف یہی جاتا ہے کہ خون بہت نہ بہہ جائے۔ جزئیات اور تفصیلات کی افراط و تفریط افسانہ کا عیب ہے۔ اسی لیے ہم افسانہ، ناول اور ڈرامے کی تنقید میں اجمال و ابہام پر زور نہیں دیتے بلکہ ان کی جگہ کفایت شعاری کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ نثری اسلوب، شعری اسلوب کی مانند مبہم نہیں وضاحتی ہوتا ہے۔ وہ تفصیلات و جزئیات، تمثیلات اور تشبیہات سے گھبراتا نہیں لیکن ان کا کفایت شعارانہ استعمال حسن کی دلیل ہے۔ بالکل مرد کی داڑھی مونچھ کے مانند، کہ یہ تو اس کی شناخت اور شخصیت کا فطری جزو ہیں، لیکن انھیں تراشنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی تو مرد کی شخصیت

میں اتنی صلابت ہوتی ہے کہ جنگل کی طرح بڑھی ہوئی داڑھی بھی بارعب اور پُروقار معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے آپ ناول کی تنقید میں ایسے خیالات سے بھی دوچار ہوں گے کہ مثلاً دنیا کی بڑی ناولیں جنگل کی طرح پھیلتی ہیں۔ ان میں آرٹی ناولوں کی تراش خراش اور چمن بندی نہیں، بلکہ ان کا حسن پھیلتے ہوئے جنگلوں کا مہیب اور پُراسرار حسن ہے۔ بیانیہ یہاں آرٹ کی حنا بندی کا کام نہیں کرتا۔ استعاروں کے کنگن سے نہیں کھیلتا علامتوں کے نگینے نہیں ٹانکتا۔ بلکہ آبشار کی مانند گرتا ہے زبان کا لاکھوں ٹن پانی گرجتا ہوا، نرم و نازک پھوار اُڑاتا دھنک کے رنگ بکھیرتا، وادی کی صاف و شفاف جھیلوں میں بدلتا، جنگل کی پُرپیچ ندیوں کی مانند، بہتا، تاریخ اور تہذیب اور تمدن کو اپنی باہوں میں لیتا ہوا، ہمیں حیرت زدہ اور ششدر چھوڑ جاتا ہے۔ رزمیہ نظموں اور رزمیہ ناولوں کا یہی اسلوب ہے ٹالسٹائی کے جنگ اور امن سے لے کر گبرئیل مارکویز کے ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE میں بیانیہ کا یہی روپ ہے۔ ٹالسٹائی، بالزاک اور ڈکنز میں زبان کے تخلیقی استعمال کا مطالعہ اس طرح نہیں کیا جاتا جس طرح ننھی منی غنائی نظموں یا مختصر علامتی افسانوں میں کیا جاتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ انھوں نے کون سی قسم کے ناول لکھے ہیں اور ان ناولوں کے لیے مناسب ترین اور موزوں ترین اسلوب کون سا ہے۔

میرے نزدیک شاعری اور افسانہ دونوں تخلیقی تخیل کے اظہار کے ذریعے ہیں۔ اس تخیل نے جہاں بڑی شاعری تخلیق کی ہے وہیں بڑے افسانے بھی تخلیق کیے ہیں۔ دنیا کی بڑی شاعری ہمیشہ افسانوی رہی ہے۔ شاعر داستان طراز بھی تھا اور اسطور ساز بھی اور شاعرانہ تخیل اور اسطور سازانہ تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دنیا کی عظیم ترین نظمیں یا تو رزمیہ ہیں یا بیانیہ جو اساطیر، تاریخ، دنت کتھاؤں، داستانوں، قصوں، کہانیوں اور حکایتوں کا بیان ہیں۔

ہومر کی اوڈیسی اور ایلیڈ نہ صرف اوّل تا آخر مہم سازی اور جنگ کی داستانیں ہیں بلکہ اوڈیسی کی تو پوری تکنیک اور پورا فنی خاکہ جدید ناول کی طرز کا ہے کہ کہانی بیچ میں سے شروع ہوتی ہے اور پھر پیچھے اور آگے کی طرف بڑھتی ہے۔ یورپ کی تمام رزمیہ نظموں کی یہی

کیفیت ہے وہ سورماؤں کی مہمات، شجاعت، محبت اور جنگوں کی داستانیں سناتی ہیں ملٹن کی نظم "فردوسِ گم گشتہ" پہلا تحریری رزمیہ ہے اور وہ بھی سقوطِ آدم اور اس کی نجات کا انجیلی قصہ بیان کرتی ہے۔ تمثیلی نظمیں یعنی ALLEGORY بھی بنیادی طور پر بیانیہ نظمیں ہوتی ہیں اور اساطیر اور قصوں کے ذریعہ اخلاقی روحانی یا مابعد الطبیعیاتی نکات کا بیان کرتی ہیں اسپنسر کی فیری کوئین میں قصہ گوئی کے لوازمات کا پورا اہتمام ملتا ہے اور اس کی مرقع سازی تو جدید افسانے کی طرز کی معلوم ہوتی ہے۔ چاسر کی نظم تو ہے ہی کہانیوں کا مجموعہ اور چاسر سے بڑا کہانی کار کون ہوا ہے۔ اس کی کردار نگاری، جزئیات نگاری، ظرافت اور انسان دوستی پر تو نقاد اس طرح لکھتے ہیں کہ گویا وہ کوئی ہم عصر افسانہ نگار ہو۔

مغرب کا دوسرا بڑا کارنامہ ڈراما ہے۔ شعری ڈرامے میں شاعرانہ تخیل اور ڈرامائی تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ڈراموں میں اکثر کہانیاں تاریخ یا رومانوں یا داستانوں کے دفاتر سے مستعار ہوتی ہیں۔ اس طرح شاعری ڈراما اور افسانہ تینوں ایک ہو جاتے ہیں۔

مشرق میں شاہنامہ، رامائن اور مہابھارت ہیں جن کا موضوع اسطوری کہانیاں ہیں۔ پھر مثنویاں ہیں۔ جو عشقیہ اور تاریخی داستانوں پر مبنی ہیں۔ عطار، سنائی اور رومی کی صوفیانہ مثنویوں میں تمثیلی حکایات کی افراط ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ان تمام کارناموں کو دیکھ کر یہ کہنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کے لکھنے والے بنیادی طور پر قصہ گو تھے جنھوں نے نثر کی بجائے نظم کا اسلوب اپنایا۔ بات کا یہ انداز آپ کو پسند نہ ہو تو یوں کہہ لیجیے کہ نثری قصے کہانیوں سے پہلے اور ان کے بہت بعد تک شاعری کا ایک وافر حصہ داستان گوئی پر مشتمل تھا۔

کالرج کیٹس، بائرن، شیلی آرنلڈ، ٹینی سن، براؤننگ کے یہاں ایسی بہت سی نظمیں ہیں جن میں کہانیوں اور قصوں کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ ہندوستان کی ان علاقائی زبانوں میں جن میں غزل کا رواج اردو کی مانند غاصبانہ نہیں آج بھی ماجرائی نظمیں شاعری کا اہم حصہ ہیں۔

شاعری اور افسانہ جب متوازی خطوط پر حرکت کرتے ہوں تو ایک کی دوسرے پر برتری کی بات سرے سے بے معنی ہے۔ قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعۂ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کمزور ذریعہ اپنایا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی نثر کے حوالے کردیے۔ بیانیہ وسیلۂ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔ نثری ڈرامے لکھے جانے لگے اور نثری داستانوں کو بھی فروغ ہوا۔ جس قسم کا بیانیہ ناول میں پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔ ناول رزمیہ کا قائم مقام بنا، اور رزمیہ شاعر کا تخیل اور اس کی قوتِ بیان دوسرے روپ میں ناول کے کینوس پر اپنے تخلیقی معجزے دکھانے لگے۔ ناول دراصل وہی کام کر رہا ہے جو کسی زمانے میں رزمیہ شاعری کیا کرتی تھی۔ مغربی تمدن کی مانند مغربی ادب کی بھی یہ بڑی خصوصیت رہی ہے کہ وہاں نشاۃ الثانیہ کا عمل تمدنی اور ادبی سطح پر مسلسل جاری رہا ہے اور وہ لوگ دیے سے دیا جلاتے رہے ہیں۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ جب رزمیہ اور بیانیہ شاعری کا زوال شروع ہو گیا تو اظہار کے ان وسائل کو نثر نے اپنا لیا اور اسی سبب سے مغرب میں ناول کی ایک ایسی ہی توانا روایت قائم ہو گئی جو کسی زمانے میں بیانیہ شاعری کی تھی۔ شاعری بیانیہ کو ترک یا کم کرنے کے بعد زیادہ سے زیادہ شخصی غنائی، پیچیدہ اور تہہ دار بنتی گئی۔

ناول بھی چوں کہ بورژوا انفرادیت پسندی کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا اس لیے اس کا سروکار فرد کے ظاہری اور عملی کارناموں کی بجائے اس کی انفرادی اور باطنی شخصیت کی پیچیدگی اور تہہ داری اور جذباتی اور اخلاقی کشمکشوں سے زیادہ تھا۔ چوں کہ فرد اپنی شخصیت سماج ہی میں رہ کر پاتا تھا اس لیے معاشرتی اور طبقاتی پس منظر، اپنی تمام تہذیبی نیرنگیوں اور تمدنی وسعتوں کے ساتھ ناول کے مواد کا اہم عنصر ٹھہرا۔ باطنی اور خارجی زندگی کی ان تمام تصویروں میں رنگ بھرنے کے لیے ناول نے تکنیک اور اسالیب کے ایسے پیچیدہ اجتہادات اور تجربات روا رکھے جو شاعری کے پابند اور بندھے ٹکے نظام میں شاید ممکن نہیں تھے اور صرف نثر ہی ان

کی متحمل ہو سکتی تھی۔ اس طرح نثر نے اپنی ضرورت اور ناگزیریت منوائی، اور رزمیہ نظم جو اپنا تاریخی رول ادا کرنے کے بعد ایک عہد کے ساتھ ختم ہو رہی تھی، اس سے بیانیہ وسیلہ کو لے کر ناول میں محفوظ کر لیا۔ ناول کا بیانیہ، رزمیہ نظم سے بھی زیادہ دُور رس اور جزرس ہے اور زبان کا جیسا رنگا رنگ پہلودار اور خلاقانہ استعمال ناول نے کیا ہے اگر وہ شاعری سے بہتر نہیں تو کمتر بھی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا تخلیقی نثر نے زبان کے خلاقانہ استعمال کے لیے وہی ہتھکنڈے اپنائے جو شاعری کے تصرّف میں تھے؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ شاعری کے پرستار کہتے ہیں کہ نثر میں شاعری کے ہتھکنڈوں کا استعمال بہت کارآمد اور موثر ثابت نہیں ہوتا۔ صاف بات ہے کہ اگر استعارہ اور تشبیہہ نثر میں وہ جادو نہیں جگاتے جو نظم میں جگاتے ہیں تو ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ نثر کا تخلیقی کردار اتنا لچکدار نہیں جتنا شاعری کا ہے نثر میں زبان کا استعارہ اور علامتی استعمال اگر کمزور ہے تو وہ شاعری کے مقابلہ میں کم تر درجہ کی چیز ہے۔

اس سوال کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ اگر ہم بدلے ہوئے روپ کو بگڑے ہوئے روپ سمجھنے کی بدعادت ترک کر دیں، یا اس بات پر غیر عقلی اصرار نہ کریں کہ نثر بھی استعارے کا ویسا ہی استعمال کرے جیسا کہ نظم میں ہوتا ہے تو ہم آسانی سے یہ بات دیکھ سکیں گے کہ نثر نے بدلے ہوئے روپ میں ان تمام حربوں کا کامیابی سے استعمال کیا ہے جو شاعری کے تصرّف میں تھے اور جو حربے اس کے لیے کارگر ثابت نہ ہو سکتے تھے انھیں ترک کر کے ان کی جگہ نئے وسائلِ اظہار ایجاد کیے ہیں۔ تخلیقی نثر کا ارتقا چوں کہ شاعری کے سینکڑوں سال بعد ہوا اس لیے نثر نے کم و بیش شاعری کے تمام حربے مستعار لیے۔ حد تو یہ ہے کہ مقفّیٰ اور مسجّع نثر تک کے تجربات کیے گیے۔ شاعری کے تمام صنائع لفظی اور معنوی کا استعمال کیا گیا۔ ہماری قدیم داستانوں میں تو استعارات کی افراط ہے۔ فارسی اضافتوں کے ساتھ تراکیب اور بندشوں کی بھی افراط ہے، وقت گذرنے کے ساتھ ان میں سے اکثر چیزیں متروک ہوئیں لیکن بہت سی چیزیں رہ گئیں مثلاً تجنیس، استعارہ اور تشبیہہ کہ وہ تخلیق اور تخیل دونوں کے تصرّف میں تھے اور وہ ناول اور نثری ڈرامے کے اسالیب کے لیے بھی کارآمد تھے۔ جہاں نثر نے شاعری کے بہت سے

ہتھ کنڈوں کو ترک کیا وہاں اپنے بہت سے ہتھ کنڈے ایجاد بھی کیے۔ اگر نہ کرتی تو زبان کا تخیلی استعمال کیسے ہوتا؟

ناول اور افسانہ میں زبان کی مختلف سطحیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ کبھی زبان حد درجہ شاعرانہ ہوتی ہے کبھی نثری کبھی کھردری بنتی ہے کبھی نازک اور لطیف۔ کبھی زمین کے قریب رہتی ہے کبھی تخیل کے پر لگا کر اڑتی ہے۔ کبھی اس کا رنگ طنزیہ اور مزاحیہ ہوتا ہے کبھی غنائی اور کیف آور۔ افسانوی بیانیہ میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ تاریخی، دستاویزی اور صحافتی سطح سے لے کر فلسفیانہ، غنائی اور تجریدی سطح کی انتہائی بلندیوں کو چھو سکے۔

شاعری میں زبان فوراً توجہ کو اپنی طرف منعطف کرتی ہے اس لیے ہم اس سے پہلی ہی نظر میں آشنا ہو جاتے ہیں جب کہ ناول اور افسانہ میں زبان توجہ ان اشیا کی طرف منعطف کرتی ہے جس کا وہ بیان کرتی ہے لیکن زبان کا یہ استعمال بھی اگر تخلیقی اور فن کارانہ نہ ہو تو اشیا کا بیان صحافتی بن جائے۔ افسانہ ہم اشیا کا صحافتی علم حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ اس جمالیاتی مسرت کے لیے پڑھتے ہیں جو فن میں میڈیم کے تخلیقی استعمال کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ مثلاً افسانہ میں اگر کسی شہر کا بیان کیا گیا ہے تو ہماری دلچسپی فی نفسہ اس شہر میں نہیں ہوتی کہ شہر کے متعلق تو ہم سفرناموں یا ٹورسٹ گائڈ کے ذریعہ بہتر طور پر معلومات فراہم کر سکتے ہیں، بلکہ ہماری دلچسپی کا مرکز شہر کی اس تصویر کشی میں ہوتا ہے جو افسانوی بیانیہ کے ذریعہ وجود میں آتی ہے۔ بیانیہ اگر ناقص ہے تو شہر کا بیان اکثر سفرناموں کی طرح اکتا دینے والا بنتا ہے۔ بیانیہ جب شہر کی تاثراتی تصویروں کو لفظی پیکروں اور استعاروں میں ڈھالتا ہے تو شہر کا بیان تخیلی اور تخلیقی بنتا ہے ورنہ محض صحافتی یا سیاحتی رپورٹنگ کی سطح پر رہتا ہے۔ شہر کی فضاؤں اور کیفیتوں کو لفظی پیکروں میں ڈھالنے کا کام بیانیہ کر ہی نہیں سکتا اگر وہ زبان کی مرقع سازی اور امیج سازی کی مخفی قوتوں سے واقف نہ ہو۔ بیانیہ کے ذریعہ ہم شہر میں گم ہو جاتے ہیں اور ہماری یہ گم شدگی ہمیں بیانیہ اور اس کے لسانی حربوں دونوں سے بے خبر کر دیتی ہے۔ گم شدگی افسانہ کا سب سے بڑا وصف ہے کہ ہم کہتے بھی ہیں اور چاہتے بھی ہیں کہ افسانوں کی دنیا میں کھو جائیں۔ زبان اگر اپنی عشوہ فروشیاں

کرنے لگے تو یہ گم شدگی ممکن نہ ہو۔ ناول اور افسانوں کے خوبصورت حصّوں کو ہم بار بار پڑھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نہ صرف خوبصورت مناظر کا لطف بار بار لینا چاہتے ہیں بلکہ زبان اور اسلوب کے اس آہنگ کو جس پر ہم بہتے چلے گئے تھے اب زیادہ ہوش مندی سے شعوری گرفت میں لینا چاہتے ہیں تاکہ منظر کے حسن کے ساتھ ساتھ ہم زبان کے حسن کو بھی دیکھ سکیں۔ یہ جان سکیں کہ الفاظ کیسا جادو جگاتے ہیں اور چھوٹے بڑے جملے کیسے آہستہ خرامی اور تیز رفتاری سے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے متوازی خطوط پر چلتے ہوئے، تشبیہوں اور استعاروں کے پیچوں میں اُلجھے ہوئے، تاثراتی تصویروں کا ایوان سجا دیتے ہیں اس وقت ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس تصویر کو جس میں ہم چشم زدن میں گم ہو جاتے ہیں، بنانے میں فن کار نے کیسا خونِ جگر صرف کیا ہے، دنیائے افسانہ کی سادہ کار تصویریں کیسی فن کارانہ پُرکاری سے بنائی ہوئی ہیں اس کا علم حاصل کرنے کے لیے ان مضامین اور کتابوں کو دیکھیے جو فلابیر کی زبان اور اسلوب کے تجزیاتی مطالعے پیش کرتے ہیں اور خاطر نشان رہے کہ موپاساں فلابیر ہی کا شاگرد تھا اور یہ بات مجھے پھر سے یاد دلانے دیجیے کہ ایذرا پاؤنڈ نے آخر کیوں کہا تھا کہ فلابیر اور موپاساں کی نثر کو پڑھے بغیر دورِ جدید میں شاعری کرنا ممکن نہیں۔ ڈرتا ہوں کہ میری یہ بات کہیں آپ کو ادبی چونچلا معلوم نہ ہو، لیکن یہ حقیقت ہے کہ جین آسٹن کی ناولوں کو میں شاعری کی طرح بار بار پڑھتا رہا ہوں، اور اس کشش میں اس کی دنیائے افسانہ کے آب و رنگ کا بھی اتنا ہی حصہ ہے جتنا کہ اس کی زبان کے آہنگ کا، اور اس کی زبان کے آہنگ اور جملوں کے پیچ و خم پر میں اتنا ہی جھومتا ہوں جتنا اہلِ ذوق کسی مغنّی کی مرکیوں پر، پڑھتے پڑھتے جب آپ کا سینہ کیف و سرور سے لبریز ہو جائے اور آپ کتاب بند کرکے بے ساختہ عش عش پکار اٹھیں، اس وقت زبان سنگیت کی سرحدوں کو چھونے لگتی ہے۔ نثر کا یہ کارنامہ اس وقت معجزہ معلوم ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ نثر شاعری کے عروضی آہنگ کی سحر کاری سے محروم ہے۔

اور یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اعلیٰ ترین شاعری میں آرٹ کی محسوس ڈیزائن واضح نہیں ہوتی۔ کیٹس کی ODE TO AUTUMN کا جادو تو یہی ہے کہ فن کارانہ تخیل اس حقیقت میں گم ہے جس کا وہ مشاہدہ کر رہا ہے۔ فن کار کی آنکھ اور خزاں کے بیچ آرٹ کا بھی پردہ حائل نہیں۔ شاہد اور مشہود کی اس وحدت کو حاصل کرنے کے لیے زبان اور اسلوب تخیل کی آگ

میں پک کر ایک ایسا باریک کا نچ بن جاتے ہیں جو CONTACT LENS کی مانند محسوس تک نہیں ہوتا۔ تخلیقی تخیل کے اسی مقام پر آبگینۂ تندیٔ صہبا سے پگھلتا ہے اور دشت کا خیال آتے ہی صحرا جلنے لگتا ہے کیا یہ مقامات افسانہ کو حاصل نہیں ؟۔ فلابیر کا ناولٹ نومبر، موپاساں کا افسانہ چاندنی، جوائس کی کہانی THE DEAD پڑھیے، ایک میں خزاں کا، دوسرے میں چاندنی رات کا، اور تیسرے میں برف باری کے مناظر دیکھیے۔ افسانے کا تو پورا آرٹ اسی غیر شخصی تصویر کشی کا آرٹ ہے جس میں فن اور فن کار ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے کے مقام میں نظر آتے ہیں فن کار خدا کی مانند ہر جگہ موجود ہوتا ہے لیکن کہیں دکھائی نہیں دیتا فن موجود ہوتا ہے الفاظ کا سنگیت لیے، تشبیہوں کا نگار خانہ لیے، امیج اور استعاروں کے چمکدار موتیوں سے جگمگاتا ہوا، لیکن فن کا پورا جادو اس طلسم خانۂ حیرت کی تشکیل میں صرف ہوتا ہے جو عبارت ہے دنیائے افسانہ سے، جو ہماری تمھاری دنیا ہونے کے باوجود دنیا کم اور آرٹ کی جادونگری زیادہ ہے۔

اور گہری نظر سے دیکھیں تو افسانوی طریقۂ کار شاعرانہ طریقۂ کار سے بہت زیادہ مختلف بھی نہیں۔ شاعری میں بھی جب آہنگ الفاظ کی معنویت پر غالب آتا ہے، تو ہم صرف آوازیں سنتے ہیں اشیا کو دیکھ نہیں پاتے یہ شاعری کا عیب ہے، حسن نہیں۔ بڑا شاعر وہی ہوتا ہے جو آوازوں کے HYPNOTIC عنصر کو قابو میں رکھتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں حسی پیکر سازی کا عمل نثر کے عمل سے بہت مختلف ہے شاعری اور نثر دونوں میں استعاروں کی بھرمار اور صفات کی افراط سے امیج دب جاتا ہے۔ صاف ستھرے نکھرے ہوئے امیج کے لیے صاف ستھری نکھری، حرکی اور حاضراتی زبان بہت ضروری ہے۔ شاعری سے بہت سی مثالیں ایسی دی جا سکتی ہیں جس میں امیج سازی کے لیے زبان کے نثری ڈھانچے کو ترجیح دی گئی ہے تاکہ پیچیدہ تراکیب اور استعارے، اور بلند آہنگی توجہ کو امیج سے ہٹانے نہ پائے اور امیج حواس کو براہِ راست بیدار کر سکے مثلاً پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے'، رات بھر شمع سر کو دھنتی رہی بام و در خاموشی کے بوجھ سے چور' ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے۔ جانے اس زلف کی موہوم گھنی چھاؤں میں' کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے، چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا۔ ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں۔ ایسی اور بھی

بہت سی مثالیں ہیں۔ آپ یہ نہ سمجھیے کہ میں لفظی تراکیب اور بندشوں کو امیج سازی کی رُوح کے خلاف سمجھتا ہوں۔ لیکن جہاں امیج ہوگا وہاں زبان کے دوسرے عناصر لفظی تراکیب کے اغراق کو معتدل بھی بنائیں گے۔ بیانیہ مثنویوں میں منظر نگاری تصویر کشی اور جذبات نگاری کی مثالوں پر غور کریں تب بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ایسے مقامات میں بیانیہ پیچیدہ تہہ دار غنائی شاعری کے ابہام کی بجائے صاف شفاف اور کھلے پھیلاؤ کو زیادہ روا رکھتا ہے۔ یعنی اشعار ایسے اجمال کو جو کڑی بندشوں کا زائیدہ ہو اور جس کے سبب نظر زبان کی بندشوں پر اٹک جائے اور امیج زبان یا لفظوں کی آوازوں میں اُلجھ جائے روا نہیں رکھتے۔ جب شاعری تک نقالی کے لیے بیانیہ کو زبان کی صنعت گری سے پاک رکھتی ہے اور اس پر آہنگ، اجمال، ابہام، ترصیع اور تجرید کو غالب آنے نہیں دیتا تو افسانہ کہ جس کا پورا آرٹ ہی "دکھانے" کا آرٹ ہے اگر زبان کی صنعت گری اور عشوہ فروشی اور ادا بندی سے احتراز کرے اور تصویر کشی اور امیج سازی کے چوکھے اور براہِ راست طریقے اپنائے، تو اس پر یہ الزام کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال نہیں کرتا وہی لوگ لگا سکتے ہیں جن کا زبان کے تخلیقی استعمال کا تصور مضمون آفرینی، صنعت گری یا الفاظ کی معنی آفرینی تک محدود رہے۔

ناول اور افسانہ کی انسان دوستی، عام انسان کے سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل میں گہری ہمدردانہ دلچسپی انسان کو فطرت کے منطقہ سے اٹھا کر آرٹ کے منطقہ میں رکھ کر اس کے مسائل کا ایسا مطالعہ جو نئے علوم اور عقل و خرد کی روشنی میں کیا گیا ہو اور جو انسانی تفہیم کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہو، اور ان لوگوں کو فکر کا محور بناتا ہو جنھیں ہم زندگی میں کوئی اہمیت نہیں دیتے۔ انیسویں اور بیسویں صدی کے نثری ادب کا اتنا بڑا کارنامہ ہے جس کی مثال تاریخ ادب میں نہیں ملتی۔ شاعری میں بھی چوں کہ نثر کا عنصر جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہوتا ہے یہ عنصر نثری اصناف سے اثرات قبول کرتا رہا اور شاعری کا سفر تخلیقی اَنا کے اثبات کی بجائے گردوپیش کی عام وسیع انسانی دُنیا میں اَنا کے بتدریج استغراق کا عمل بن گیا۔ جدید ادب کلاسیکی ادب سے اس معنی میں مختلف ہے کہ کلاسیکی ادب ایک بنی بنائی دنیا میں جس میں تعینات کی سمتیں متعین تھیں اور اقدار و روایات کے سہارے حاصل تھے، انسان کا مطالعہ زیادہ فکری استقامت

اور نظریاتی وثوق سے کر سکتا تھا۔ اسی لیے کلاسیکی دور میں اصنافِ سخن کو زیادہ پائیداری اور اعتماد حاصل تھا۔ جدید ادب اس انسان کا مطالعہ کرتا ہے جو وقت کی آندھیوں کے خلاف مسلسل پیکار میں ہے ایک ایسا تیز و تند بہاؤ جس پر اسے کوئی قابو نہیں اور جو اسے انجانی اَن دیکھی سمتوں کی طرف بہائے لیے جاتا ہے۔ اقدار اور روایات کے انہدام کی گرد میں لپٹا ہوا تیقنات کے سرمایہ سے عاری، وہ ایک ایسے دورِ ابتلا اور بحرانی عہد میں سانس لیتا ہے جس کے تھپیڑے سیلِ استاد کی مانند سبق آموز بھی نہیں رہے۔ اس دورِ ابتلا کو ایک اخلاقی سمت دینے کا پورا بار اب ادب پر آ گیا ہے۔ اسی لیے ادب کی جنگ ادیب مذہبی جوش و خروش سے لڑتے ہیں۔ ادب جراحتِ دل کا درماں بھی ہے اور ظلم جبر و تشدد اور شر کی طاقتوں کے خلاف شمشیرِ برہنہ بھی۔ ایک ایسے دَور میں جب کہ مذہب خود طاقت، اقتدار، استیصال اور شر پسند سیاست کے ہاتھ کا گندہ ہتھیار بن گیا ہے، انسان کو ایک نیا اخلاقی وجود دینے، اسے انسانی الم ناکیوں کا شاہد بنا کر اسے بدھ کی کرونا اور یسوع کی دردمندی عطا کرنے کا کام ادب ہی کر رہا ہے۔ یہی آج کے دَور میں ادب کا سب سے بڑا اخلاقی اور سماجی عمل ہے۔ قومی، وطنی، ریاستی اور مذہبی مفادات سے بلند اُٹھ کر ناول اور افسانہ نے انسان دوستی کی اس روایت کو قائم کیا ہے جو تخلیقی اَنا کی شکار شاعری بھی نہ کر سکی کیوں کہ شاعری بہت آسانی سے حب الوطنی ملت پرستی، قومیت، مذہبیت، اور سیاست کا شکار ہوتی رہی وجہ یہ تھی کہ شاعری میں رہا ہوا خطابت، جذباتیت، زورِ کلام، زورِ بیان جوش و خروش اور اشتعال انگیزی کا عنصر ہر نوع کے شور و نزم کے کام بہت آسانی سے لگ سکتا تھا۔ جب آپ افسانہ نھنی کی نانی پر لکھتے ہوں، ہوتی اور رانو پر لکھتے ہوں، بھڑوے، رنڈی، موچی اور بھنگی پر لکھتے ہوں، بھولا، بابو اور آئیور ٹوسٹ پر لکھتے ہوں، ایک بڈھا اور بڈھا گوریو پر لکھتے ہوں، ایما بواری اور اینا کاری نینا پر لکھتے ہوں تو بتائیے کون سے شور و نزم کو خطابت کے تھن کا دودھ پلائیں گے۔؟

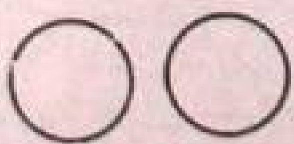
دراصل ناول اور افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ اس نے ایک جمہوری ذہن، انسان دوست نقطۂ نظر اور دردمند دل پیدا کیا، یہ ذہن زندگی کو ہر سطح اور ہر روپ میں قبول کرتا ہے۔ اس قبولیت کی بنیاد نہ بزرگانہ شفقت اور سرپرستی ہے نہ جذباتیت بلکہ یہ احساس کہ ہماری ذات سے پرے زندگی کا ایک عظیم کارواں ہے جو دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں تلے اپنی

آرزوؤں اور نامرادیوں، خوشیوں اور الم ناکیوں کے ساتھ محوِ سفر ہے۔ اس کاروان کا نظارہ اور زندگی کی ہر سطح پر ہر آدمی کے چہرے کی شناخت اور اس کی باطنی زندگی کی دریافت قاری کے شخصی پندار کی شکست میں منتج ہوتی ہے۔ وہ ان گرے پڑے اس جیسے عام لوگوں کے حوالے سے زندگی کے متعلق سوچتا ہے جو عموماً فکر و فلسفہ کا موضوع نہیں رہے۔ یہ لوگ اس کی زندگی میں داخل ہیں، اس کے ذہن کا حصہ ہیں۔ وہ فلسفے جو اس کی نجات اور نروان کی بات کرتے ہیں لیکن ان لوگوں کی زندگی کی بے بضاعتی اور رائگانی کو شمار میں نہیں لیتے اس کے لیے لفظوں کا مایا جال ہیں۔ اس نے ان لوگوں کی الم ناکی کو پتھرائی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ ویرانیِ حیات کے ہولناک سناٹوں کو روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے، اور اسی لیے اس کی جھولی میں وہ پتھر نہیں ہیں جن سے فقیہانِ شہر گنہگاروں کو سنگسار کرتے ہیں۔ جزا و سزا کی تمام باتیں اس کے لیے اپنی قیمت کھو دیتی ہیں۔ یہ قاری زندگی کے سیلِ بے کراں کا ایک جزو ہے۔ شخصی انا پاش پاش ہے اور باطن ایک ایسے مجاہدے اور تزکیہ سے گذرا ہے جس کے بعد شعر و ادب کے مطالعہ کو ایک آرٹ شخصیت کی فضیلت میں بدلتے ہوئے بھی اسے شرم آتی ہے۔

شاعری بڑے آدرشوں کو اپنے سامنے رکھتی ہے۔ وہ آدرشوں کی بات انسانی سیاق اور حوالہ کے بغیر کر سکتی ہے اور کرتی رہی ہے اس کے لیے انقلاب کو منجھوں میں افشاں بھر کر روانہ کرنا مشکل نہیں۔ یہ بھی مشکل نہیں کہ مردِ مومن کو مصاف میں تیغ و آہن اور بزم میں حریر و پرنیاں بتلائے لیکن افسانہ نگاری تو پیشہ ورانہ بیماری ہی یہ ہے کہ وہ کان پر قلم رکھ کر انقلاب کے پیچھے پیچھے جاتا ہے اور زندگی کیسے خاک و خوں میں لتھڑی ہے اس کا بیان کرتا ہے۔ انقلابی اور اشتراکی اور اسلامی ذہن کو اپنے خوابوں میں دلچسپی ہوتی ہے۔ ان خوابوں کے مفسر شاعروں پر ــــ آئیڈیولوجی، مذہب اور قومیت کے علم برداروں پر۔ کتابیں کی کتابیں لکھی جا سکتی ہیں اور ایک نہیں سینکڑوں زاویہ ہائے نظر سے۔ ایسا شاعر قوم، ملک اور ملت کی مقدس علامت بن سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو یہ مراعات حاصل نہیں بہت ہوا تو آپ نے یہ کہہ دیا کہ پریم چند بھی بھارت کے ایک سپوت تھے یا کرشن چندر کے متعلق روسی رہنماؤں نے کہہ دیا کہ وہ کچلے ہوئے عوام کے ترجمان تھے۔ منٹو کے متعلق آپ کیا کہیں گے

کہ زندگی بھر اس پر عریانی فحاشی اور گندگی کے الزامات عائد ہوتے رہے اور اس کے افسانوں پر مقدمے چلتے رہے۔ بیدی کا کون سا قومی امیج ہم تعمیر کر سکتے ہیں اور اس معنی میں چیخوف موپاساں اور لارنس کا بھی۔ دراصل افسانہ نگار اپنے کام کا آغاز ہی زندگی کی اس چلچلاتی دھوپ میں کرتا ہے جہاں عقائد، آدرش اور نظریات کے تلوؤں میں چھالے پڑ جاتے ہیں۔ اسی لیے لارنس نے کہا ہے کہ ناول تو ایک ایسا فارم ہے جس میں ناول نگار زندگی کے حقائق کے خلاف کوئی بات منوانا بھی چاہتا ہے تو فارم اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔

زندگی کا منظر نامہ افسانہ نگار کو منکسر المزاج بناتا ہے۔ یہ منظر نامہ بہ یک وقت ہولناک اور دل فریب ہے۔ جو صورتِ حال سامنے آتی ہے، جو کردار جنم لیتا ہے وہ اپنی طرف افسانہ نگار کے نظامِ جذبات اور نظامِ افکار کو ٹھیک کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ یہاں زندگی اخلاقیات کی سرنگ میں بارود بھر دیتی ہے۔ مقتدر روایات اقدار اور تصورات شعلۂ حیات کی آنچ میں موم کی طرح پگھلنے لگتے ہیں۔ زندگی کے حقائق کے سامنے افسانہ نگار بالکل تنہا اور بے سہارا ہوتا ہے اسے نہ کسی فلسفہ کا دلاسہ میسر ہے نہ کسی عقیدے کا سہارا۔ اس بنتی بگڑتی زندگی کے مشاہدے کے آداب اسے ازسرِنو اپنی ذات سے پیدا کرنے ہیں۔ افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ وہ ہر کردار اور ہر صورتِ حال کے مشاہدے کے لیے ہمیں تیار کرتا ہے اور ہزاروں کرداروں اور ان کی زندگی کے لاکھوں واقعات کو دیکھنے پرکھنے اور قبول کرنے کے آداب سکھاتا ہے۔ کسی ایک فلسفۂ حیات کی تلقین کے مقابلہ میں یہ کام نہایت ہی مشکل اور بالکل دوسری نوعیت کا ہے۔



بانو قدسیہ کا ناول

''راجہ گدھ''

میں بہت آسانی سے اس بات کو سمجھ سکتا ہوں کہ ایک عام قاری بلکہ خاصا پڑھا لکھا قاری بھی ''راجہ گدھ'' سے کیوں مسحور اور متاثر ہوتا ہے۔ اس تاثر کا سرچشمہ ناول کی زبان، خوب صورت بیانیہ، استعاروں اور تشبیہوں سے جگمگاتا ہوا اسلوب، بولتے ہوئے نکیلے مکالمات جزئیات اور تفصیلات میں فن کارانہ سوجھ بوجھ، ایک پڑھا لکھا، حساس اور تشنۂ علم ذہن، انسانی فطرت، زندگی اور کائنات کے اسرار و رموز کی تھاہ پانے کی حوصلہ مندانہ کوشش ہے۔ جو ناول نگاری کو ایک سنجیدہ فلسفیانہ مشغلہ بناتی ہے۔

محولہ بالا صفات اگر کسی بھی ناول میں یکجا ہو جائیں تو وہ ناول نہ صرف یہ کہ دل چسپ ہوگا بلکہ کامیاب بھی ہوگا تو پھر سوال یہ ہے کہ میں ''راجہ گدھ'' کو ایک ناکام ناول کیوں سمجھتا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ متذکرہ صفات ناول میں موجود ہیں لیکن ان کا رنگ گہرا نہیں، اور وہ باہم مل کر ناول کی کوئی دلنشیں تخلیقی ڈزائن نہیں بناتے۔ مثلاً جزئیات اور تفصیلات سے بعض مناظر جاگ اٹھتے ہیں لیکن یہ پتہ نہیں چلتا کہ ان مناظر سے مصنفہ کیا کام لینا چاہتی ہیں۔ قاری ان مناظر اور واقعات کے بیان کو ایک ذہنی تجسس کے دباؤ کے تحت پڑھتا ہے یعنی یہ جاننے کے لیے کہ بالآخر ان کی معنویت کیا ہے۔ جب اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ بے معنی ہیں یا ان کی معنویت غیر اہم ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے مطالعہ کی دل چسپی تحریر میں اتنی نہیں تھی جتنی کہ اس کے اپنے تجسس میں تھی۔ یہ تجسس بھی خود مصنفہ کا اتنا جگایا ہوا نہیں تھا جتنا کہ خود قاری کی توقعات کا پیدا کردہ تھا۔ یہ توقعات خود مصنفہ نے جگائی تھیں۔ قاری محسوس کرتا تھا کہ انسانی فطرت اور کائنات کے اسرار و رموز کی تھاہ پانے کی مصنفہ ایک حوصلہ مندانہ کوشش کر رہی ہے۔ اسی لیے

وہ شوق و تحیّر کے عالم میں مناظر و واقعات سے گذر رہا ہے۔ جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ انسانی فطرت کے مطالعہ کے جو فن کارانہ طریقے رہے ہیں ان سے تو مصنفہ واقف ہی نہیں ہے تو مناظر و واقعات اور کردار ڈھکوسلے معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی وہ فن کارانہ شعبدہ ہے جو مقبولِ عام ادب ہائی آرٹ کے طریقوں کی نقالی کر کے دکھاتا ہے۔ اس وقت قاری کو اپنی فریب خوردگی کا احساس ہوتا ہے یعنی جو کچھ دل چسپ نہیں ہے وہ بھی محض ایک خود فریبی کے تحت دل چسپ نظر آنے لگتا ہے۔

میں نے اوپر لکھا ہے کہ "ایک پڑھا لکھا، حساس اور تشنۂ علم ذہن"۔ اس سے میری مراد بانو قدسیہ کا وہ ذہن ہے یا ان کا وہ علم و فضل ہے جو اس ناول میں جھلکتا ہے۔ "راجہ گدھ" میں ایسے فلسفیانہ نفسیاتی اور سائنسی مباحث بکھرے پڑے نظر آئیں گے جو ناول کی تھیم یعنی بانو قدسیہ کے ساختہ پرداختہ رزقِ حرام کے تصوّر کو پروان چڑھانے کا کام کرتے ہیں۔ یہ مباحث غلط یا کمزور نہیں ہیں بلکہ اپنی ایک دانشورانہ قدر رکھتے ہیں۔ ان کو پڑھتے وقت ایک عام قاری جو ان تصورات سے واقف نہیں علمی انکشافات کے تجربے سے گزرتا ہے۔ اگر ناول کے ایسے مقامات بھی اسے دل چسپ معلوم ہوتے ہیں تو دل چسپی کا راز فن اور تخیّل میں نہیں بلکہ معلومات میں ہے۔ لیکن ایک باشعور قاری کو فوراً پتہ لگ جاتا ہے کہ ناول میں عالمانہ مباحث غیر معتبر ہوتے ہیں۔ ان کی دانشورانہ اہمیت بھی پُر فریب ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ناول نگار ایک فلسفی یا عالم کی ذمّے داری قبول نہیں کرتا۔ بطور ناول نگار کے اس کے لیے لازم نہیں کہ وہ کسی فلسفیانہ نظریہ یا تصورہ کا بیان عالمانہ استناد کے ساتھ کرے۔ بطور فن کار کے اس کا کام یہ ہے کہ وہ تصورات کو فن کارانہ تجربات میں بدل دے۔ مثلاً گناہِ اوّلین یا ایڈیپس کامپلکس پر لیکچر بازی نہ کرے بلکہ کردار اور واقعات کے ذریعہ ایک ایسی کہانی تخلیق کرے کہ ہم جان لیں کہ ایڈی پس کامپلکس کس قسم کے کردار، سچویشن اور مسائل پیدا کرتا ہے۔ بانو قدسیہ یہی کام اپنی ناول میں نہیں کرتیں۔ ان کے یہاں فلسفی اور فن کار دو الگ الگ منطقوں میں حرکت کرتے ہیں۔ فلسفہ کو تو فن کے رگ و ریشہ میں اس طرح سرایت کر جانا چاہیے کہ فلسفہ بگھارنے کا کام فن کار کی بجائے

اس کے نقادوں کو کرنا پڑے کیوں کہ تنقید کا ایک کام یہ بھی ہے کہ جو نظر نہیں آتا اس کا سراغ پائے۔ "راجہ گدھ" میں باطنی علوم اتنے واضح ہیں کہ ان کا تذکرہ تنقید کو بھی علم کی کھتونی بنانے کے لیے کافی ہے۔ چنانچہ بہتر طریقہ یہی ہے کہ باطنی علوم کے اندر جھانکنے کی بجائے ناول کے بطن میں ہی جھانکا جائے۔ یہ دیکھا جائے کہ علم ارواح کے تذکرے کے باوجود ناول بے رُوح کیوں ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ جن مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے تحت بانو قدسیہ انسانی فطرت کا مطالعہ کرنے پر کمربستہ ہیں وہ کسی دوسرے قسم کے ناول کا تقاضا کرتے ہیں جو انھوں نے نہیں لکھا۔ ان کی زیر بحث ناول کو یورپ کے کیتھولک ناول نگاروں کے ناول جیسا ہونا چاہیے تھا جو انسانی فطرت، انسانی صورت اور انسانی مقدر کا مطالعہ ایک مخصوص تھیولوجی کی روشنی میں کرنے کے لیے ناول کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ ناول مثلاً اُن کے گناہِ اوّلین، یا خیر و شر، یا گناہ اور کفارۂ گناہ کے تصورات کی تجسیم یا تمثیل بن جاتا ہے۔ ان ناولوں کی اپنی کچھ حدود ہیں جنھیں طاقتور فن کار بھی عبور نہیں کر پاتا۔ لیکن ان حدود میں رہ کر اس کا تخیّل اور آرٹ جو کرشمے دکھاتا ہے وہ حیرت ناک ہوتے ہیں۔ مثلاً فرانسس موریا، گراہم گرین اور موریس ویسٹ کے ناول۔ بانو قدسیہ نے ان فن کاروں کا مطالعہ کیا ہوتا تو وہ ان کے پایے کے نہ سہی لیکن ان کے جیسے ناول لکھ سکتی تھیں۔ کیوں کہ بہرحال وہ کوئی خام کار لکھنے والی نہیں ہیں جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں وہ چند تخلیقی خوبیوں کی مالک ہیں۔ ضرورت تھی انھیں بڑے ناول نگاروں سے ہنرمندی کے کچھ گُر سیکھنے کی۔ ہر نوع کے ناول کے اپنے فن کارانہ اصول ہوتے ہیں جنھیں لکھنے والے اس نوع کے ناولوں کے مطالعے سے سیکھتے ہیں۔ یہ بات ہمیں بھولنی نہیں چاہیے کہ دُنیا میں جتنے ناول لکھے گئے ہیں وہ اقسام کی پیروی ہی میں لکھے گئے ہیں۔ کوئی خاندانی ناول لکھتا ہے تو کوئی نفسیاتی، کوئی نچلے طبقے پر تو کوئی اعلیٰ طبقے پر۔ ہر نوع کے اعلیٰ ترین ناولوں نے ان کے فنّی سانچوں اور فن کارانہ خاکوں کا تعیّن کیا ہے جن کے مطالعہ سے نئے لکھنے والوں کی راہیں کشادہ ہوتی ہیں لہٰذا ہر لکھنے والے کو اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانی نہیں پڑتی۔ بانو قدسیہ اگر بیدی، منٹو اور عصمت ہی کو ڈھنگ سے پڑھ لیتیں

تو انھیں پتہ چلتا کہ انسانی فطرت کا مطالعہ ناول اور افسانوں میں کس طرح کیا جاتا ہے۔ چوں کہ "راجہ گدھ" میں ان کا میلان مذہب کی طرف ہے تو دوستو وسکی سے لے کر موریس ویسٹ تک سینکڑوں لکھنے والے ہیں جو ان کی رہنمائی کر سکتے تھے۔

ویسے مذہبی ناول لکھنا کتنا مشکل ہے اس کا اندازہ تو گراہم گرین کو پڑھنے سے بھی ہو جاتا ہے۔ اپنے کامیاب ترین ناولوں میں وہ یونانی المیہ کی بلندی کو چھو لیتا ہے لیکن بطور فن کار کے اس وقت وہ ناکام ہو جاتا ہے جب وہ فن کارانہ تخیل کی زائیدہ اخلاقی اور نفسیاتی بصیرت کی بجائے DIVINE INTERVENTION سے کام لے کر صرف عقیدت مندوں کے جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ یہاں وہ سیکولر اور ریشنل ریڈر کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے لیکن اس خندق میں گرنے سے قبل گراہم گرین نہایت پُرپیچ اور دُشوار گزار راستہ سے آرٹ کی بلندی پر پہنچتا ہے۔ بانو قدسیہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ آرٹ کی بلندی کو سَر کرنے سے قبل ہی تھیولوجی کی خندق میں گرتی ہیں۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ان کا آرٹ کمزور نہیں ہے لیکن وہ اس کی طاقت سے پورا کام نہیں لیتیں۔ ان کی تھیولوجی جو ان کے آرٹ جتنی طاقت در نہیں یہ کام کرنے نہیں دیتی یہی نہیں بلکہ اپنی تھیولوجی کو سالم رکھنے کے لیے وہ قدم قدم پر اپنے آرٹ کو BETRAY کرتی ہیں۔ پھر سوال آئیڈیولوجی سے وفاداری اور آرٹ سے بے وفائی کا نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ہم یہ کہتے کہ وہ زندگی کی زنگارنگی کو جو ان کے ناول میں جھلکتی ہے اپنے نظریے کی فریم میں جکڑنا چاہتی ہیں اور وہ اس میں سما نہیں پاتی۔ ایسا بھی وہ کرتی ہیں لیکن جب زندگی سما نہیں پاتی تو وہ اسے اس کے حال پر بھی چھوڑ دیتی ہیں اس سے فن کار کی فتح ہوتی ہے لیکن فلسفی کی قیمت پر۔ یعنی ناول کے مختلف واقعات ناول کی تھیم اُجاگر کرنے کا فریضہ انجام دیے بغیر اپنا ایک الگ وجود رکھتے ہیں اور صرف ناول کے مرکزی کردار قیوم کی زندگی انھیں باہم منسلک کیے رہتی ہے۔ مثلاً اس ناول کے دو بہترین اور دلچسپ ترین حصے وہ ہیں جن میں قیوم کا عابدہ اور امتل سے تعلق قائم ہوتا ہے۔ ان دونوں عورتوں کے کردار اس قدر منفرد ہیں اور ان کی تخلیق میں بانو قدسیہ نے فن کاری کے وہ جوہر دکھائے ہیں کہ ان حصوں کو ناول کا حاصل کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہاں زندگی

کا طربیہ المیہ احساس اس قدر طاقت ور ہے کہ وہ بانو قدسیہ کی ٹھیولوجی کو ایک طرف ہٹا کر اپنا راستہ بناتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان دو حصوں میں جو واقعات بیان ہوئے ہیں ان سے ناول کی تھیم کی معنوی توسیع میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس وہ واقعات جن سے ناول کی تھیم معنوی توسیع پاتی ہے یعنی قیوم اور سیمی، قیوم اور آفتاب اور قیوم اور پروفیسر سہیل کے تعلقات پر مبنی ناول کا تاروپود، ان میں فن کارانہ دروبست کی کمی کے سبب دل چسپی کا وہ عنصر بھی قائم نہیں رہتا جو عابدہ اور امتل کے واقعات میں نظر آتا ہے۔

بانو قدسیہ نے "راجہ گدھ" میں جو مقاصد اپنے سامنے رکھے ہیں انھیں حاصل کرنے میں نہ ان کا فن ان کا ساتھ دیتا ہے نہ فلسفہ۔ وجہ یہ ہے کہ تحصیل مقصد کے لیے فن اور فلسفے کا جو فیوژن ہونا چاہیے اسے پانے میں وہ کامیاب نہیں ہوئی ہیں۔ مثلاً انسانی فطرت کا جو مطالعہ وہ پیش کرنا چاہتی ہیں وہ پیچیدہ کرداروں کے بغیر ممکن نہیں۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ ان کی کردار نگاری کمزور ہے یا ان کے کردار اکھرے ہیں لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ اپنے پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی گہرائیوں میں دور تک اترنے سے وہ ہچکچاتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ جن کرداروں کو پیچیدہ ہونا چاہیے یعنی قیوم، آفتاب، ڈاکٹر سہیل انھیں وہ اکہرا بنا کر چھوڑ دیتی ہیں۔ یہی وہ کردار ہیں جو ناول کی تھیم کو اجاگر کر سکتے ہیں۔ اور یہی کردار ناول کے سب سے زیادہ سپاٹ کردار ہیں۔ ان کرداروں کے مطالعے سے انسانی فطرت کی گتھیاں اور گہرائیاں سامنے نہیں آتیں۔ سیمی عشق لاحاصل کی صید زبوں ہے اور اسی میں وہ اپنی جان کھوتی ہے۔ آفتاب سے اس کی محبت کا بیان ایک رومانی محبت کی سطح سے بلند ہو کر کسی طاقتور اور پر جلال جذبے کا بیان نہیں بن پاتا۔ سیمی اور آفتاب کی محبت کا پورا باب ایک ایسے رومانی جذبے پر مبنی ہے جسے بانو قدسیہ کوشش کے باوجود عشق کے عظیم اور پر ہیبت جذبے میں بدل نہیں پاتیں۔ آفتاب جو قالین کے ایک بڑے کشمیری بیوپاری کا ذہین اور خوبصورت لڑکا ہے سیمی کی محبت میں گرفتار ہونے کے بعد اسے تج کر اپنی ہی برادری کی ایک لڑکی سے شادی کر کے لندن چلا جاتا ہے۔ سیمی اس کے عشق میں گھلتی چلی جاتی ہے۔ قیوم جو کالج میں

آفتاب اور سیمی کا ہم جماعت ہے اور خود بھی سیمی کی محبت میں گرفتار ہے، سیمی کے دکھ کے دنوں میں اس کا ہمدرد اور غم گسار بنتا ہے۔ سیمی قیوم کی محبت کو پہچان نہیں پاتی اور جب واقف بھی ہوتی ہے تو اس کا جواب محبت سے نہیں دے سکتی۔ وہ اپنا جسم دے دیتی ہے کیوں کہ آفتاب کے ہاتھوں دل کی تباہی کے بعد زندگی اور جسم کی اس کی نظروں میں کوئی وقعت نہیں رہتی۔ آفتاب کے ٹھکرائے ہوئے اس مردہ جسم سے اپنی محبت کی پیاس بجھاتے وقت قیوم محسوس کرتا ہے کہ وہ اندر سے مردار خوار گدھ میں بدل رہا ہے۔ بانو قدسیہ بتانا یہ چاہتی ہیں کہ رزقِ حرام سے فطرتِ انسانی میں ایسے تغیرات واقع ہوتے ہیں جو چشمۂ حیات کو شر کا جوہڑ بنا دیتے ہیں۔ زنا بھی رزقِ حرام ہی کی شق میں آتا ہے اور آدمی کی نجات اسی میں ہے کہ اللہ نے جو چیزیں ہم پر حرام کر رکھی ہیں ان سے اِبا کیا جائے۔ سیمی کی موت کے بعد قیوم ایک زبردست نیوروسس کا شکار ہوتا ہے اور قلبِ مطمئنہ کی اس نعمت سے محروم ہو جاتا ہے جو رزقِ حلال کا عطیہ ہے۔

ناول کا وہ حصہ جو سیمی آفتاب اور قیوم کی مثلث سے ترکیب پاتا ہے ناول کا سب سے غیر دلچسپ حصہ ہے۔ مقام کالج، میلیو کالج کے طلبا اور پروفیسر، اور مرکزی جذبہ رومانی محبت۔ پورا حصہ ایک رومانی کہانی کی بے کیفی کا حامل ہے۔ سیمی پر آفتاب کی محبت کا ایسا خبط چھایا ہوا ہے کہ سوائے آفتاب کے اسے کچھ نظر نہیں آتا۔ مکالمات اسی وجہ سے اکتاہٹ پیدا کرتے ہیں کہ سیمی قیوم کے ساتھ صرف آفتاب کی باتیں کرتی رہتی ہے۔ اور یہ باتیں اس قدر جذباتی اور مریضانہ ہیں کہ سیمی کے کردار پر سے قاری کا اعتبار اُٹھ جاتا ہے۔ بانو قدسیہ بتانا تو یہ چاہتی ہیں کہ ماڈرن لڑکی کے پاس جذباتی بحران سے نبرد آزما ہونے کی کوئی مدافعانہ مشنری نہیں ہوتی اور جب اس پر ناکامیِ محبت ٹوٹ پڑتی ہے تو وہ بکھر کر رہ جاتی ہے۔ لیکن شخصیت کی اندرونی توڑ پھوڑ کی تصویر وہ یقین آفرینی کے ساتھ پیش نہیں کر سکیں ویسے دیکھنے جائیں تو یہ ماڈرن لڑکی ہی ہے جو رومانی محبت کی ناکامی کے صدمے کو جھیلنے کی طاقت رکھتی ہے کیوں کہ اس کی گوناں گوں دلچسپیاں اسے کسی ایک جذبے کا شکار ہونے سے بچائے رکھتی ہیں۔ دوسری حقیقت جس سے بانو قدسیہ آنکھیں چار کرنے سے گھبراتی ہیں یہ ہے

کہ کھلے اور آزاد جنسی معاشرے میں محبت ایک غاصب جذبے کی صورت اختیار نہیں کر پاتی۔ دراصل ماڈرن معاشرے سے ایک شکایت تو یہی ہے کہ اس نے اپنے دامن میں رومان کے لیے کچھ بہت زیادہ گنجائش نہیں رکھی۔ کنگزلے ایمس کے ناولوں کی ایک تھیم تو یہی ہے کہ اب ایسے نوجوان رہے نہیں جو ہاتھ میں گل دستہ لے کر محبوبہ کے پاس آئیں۔ ایسا نہیں کہ یہ کوئی پسندیدہ بات ہوئی بلکہ یہ ہے کہ بس اب ایسے لوگ رہے نہیں جو بُرے بھلے لوگ رہ گئے ہیں لڑکیوں کو ان کے ساتھ نباہ کرنا ہے۔ یہ ہے تو بہت افسردگی کی بات لیکن افسردگی کو الم ناکی میں بدلنا عشق رائگاں کے پیچھے جان کا زیاں کرنا ہے جس کا متحمل جدید معاشرہ نہیں ہو سکتا، کیوں کہ تاریخ میں پہلی بار مرد اور عورت اتنی متفرق سطحوں پر انفرادی حیثیت سے ایک دوسرے کے قریب آئے ہیں۔ ٹکراؤ اتنا زیادہ ہو تو چنگاریوں کو بھڑکا کر شعلہ بنانے میں پورے معاشرے کے خاکستر ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ لکھنے والوں کو ایسی آتش انگیزی سے بچنا چاہیے۔

سیمی کے کردار کی کمزوری یہی ہے کہ وہ پھونک پھونک کر چنگاری کو شعلہ بناتی ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بانو قدسیہ کی کمزوری یہ ہے کہ وہ سیمی کے کردار میں عشق کی آگ کی تپش پیدا نہیں کر سکیں۔ ایک بڑے جذبے کو ناول میں بیان کرنے کے جو تخئیلی حربے ہیں انھیں بانو قدسیہ نے استعمال نہیں کیا۔ اچھے ناولوں میں جذبے کا بیان براہ راست نہیں ہوتا جیسا کہ سیمی قیوم کے ساتھ اپنی باتوں میں کرتی ہے۔ فن کار کو ایسے واقعات تراشنے اور حالات پیدا کرنے پڑتے ہیں جن کے ذریعہ قاری محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ کیا روگ لگ گیا ہے ہیروئن کو جو اندر ہی اندر کھاتا چلا جاتا ہے۔ سیمی تو اپنے زخم آپ کریدتی رہتی ہے اور جان بوجھ کر موت کی طرف بڑھتی جاتی ہے۔ صورتِ حال جذباتی تک نہیں رہی بلکہ محض مریضانہ بن گئی ہے۔ سیمی تنِ تنہا عشقِ لاحاصل کا ڈرامہ کھیلتی ہے، اپنی زندگی کو اجاڑ دیتی ہے اور بالآخر خودکشی کر کے موت سے ہم آغوش ہو جاتی ہے۔ سیمی کی موت کا ذمے دار تو آفتاب ہے نہ خود سیمی بلکہ بانو قدسیہ ہیں جو ایک ماڈرن لڑکی میں عشقِ لاحاصل کا یہ عبرت ناک انجام دکھا کر اپنی مذہبی اخلاقیات کی پروردہ انا کی تسکین کرتی ہیں کہ

وہ معاشرہ جس میں جنس اور محبت ان کی مفروضہ تھیولوجی کے عطا کردہ رزق حرام کے تصورات کا پابند نہیں ہوتا ایسے ہی کسری کردار پیدا کرتا ہے جس کی محبت کا انجام خودکشی ہوتا ہے اور جنسی بے راہ روی کا نتیجہ نیوروسس۔ جدید معاشرے کا مصنفہ کا تصور ان کٹھ ملاؤں سے مختلف نہیں ہے جو سمجھتے ہیں کہ جو معاشرہ ان کے قائم کردہ اخلاقی آدرشوں کے مطابق نہیں ہے وہ بالآخر اندرونی بکھراؤ اور تباہی کا شکار ہو کر رہے گا۔ ایک معنی میں تو بانو قدسیہ نے سیمی کی سرگزشت میں ایک فارمولا کہانی لکھی ہے۔ قاری اس بے کیف کہانی کو بھی ایک تجسس کے تحت پڑھتا جاتا ہے تو محض اس فریب کے تحت کہ ممکن ہے بانو قدسیہ جیسی ذہین ناول نگار اس واقعے کے ذریعہ کسی اہم اور معنی خیز نکتے تک پہنچنا چاہتی ہوں۔ میں تو اسی دھوکے میں رہا کہ شاید وہ لارنس ڈرل کی مانند پُر ہوس محبت سے لے کر میٹافزیکل محبت کی ماہیتوں کا جائزہ لینا چاہتی ہیں۔ کبھی کبھی یہ بھی احساس ہوتا کہ بظاہر سیمی کا جذباتی عشق کوئی متصوفانہ گہرائیاں لیے ہوئے ہے۔ کیوں کہ حقیقت کی سطح پر جو چیز سطحی، بے معنی، غیر دلچسپ اور ناقابلِ قبول ہو اسے یہ سمجھ کر برداشت کر لیا جاتا ہے کہ وہ کسی پُراسرار تصور کی تمثیل یا کسی گہری رمزیت کی حامل ہوگی۔ جدید افسانے کی اساس ایسے ہی طلسمات پر قائم ہے۔ بانو قدسیہ نے جدید افسانے کے پھیلائے ہوئے اس فن کارانہ DELUSION سے بہت فائدے اٹھائے ہیں۔ انھوں نے پرندوں کی کانفرنس سے ناول کو ایک علاماتی اور تمثیلی ڈائمنشن عطا کیا ہے اس کانفرنس کے بیان پر انھیں پوری قدرت ہے لیکن پرندوں کی کانفرنس کے تمام ابواب سادہ لوحی اور بے کیفی کے شکار ہو گئے ہیں۔ اس میں کوئی فن کارانہ اور فکری سوفسطائیت نہیں۔ حد تو یہ ہے کہ مرقع سازی اور مصوری تک نہیں۔ نہ جانوروں کی حکایت کا اجمال اور نکیلاپن ہے نہ حکایتوں کو نئی معنویت عطا کرنے کی وہ فن کارانہ ژرف نگاہی جو انتظار حسین کا طرۂ امتیاز ہے۔

جدید افسانے کی پھیلائی ہوئی انارکی کے سبب لوگ یہ تک بھول گئے ہیں کہ سڈول نستعلیق، فن کی خراد پر چڑھے ہوئے صاف ستھرے سلیقہ مند ناول کیا ہوتے ہیں۔ ایسے ناولوں کی بات کرنے والوں کو لوگ اگلے زمانے کے اینچی سمجھتے ہیں۔ بہر حال یہ میڈیوکریٹی

کے ساتھ آئے ہوئے پھوہڑ پن ہی کا نتیجہ ہے کہ افسانہ اور ناول کے نام پر ہر نوع کی بے پروائی اور کاہلی کو جدید آرٹ کی سند مل گئی ہے۔ لکھنے والے فن کارانہ ذمّے داری کے تو معنی ہی بھول گئے ہیں۔ ناول نگار سمجھتا ہے کہ اس نے جو لکھا وہ پتھر پر لکیر ہے چاہے اس کا علم اور فلسفہ کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو۔ فلسفہ بگھارتے وقت وہ یہ بھی بھول جاتا ہے کہ اس کا کام بتانا نہیں بلکہ دکھانا ہے۔ خیال آرائی نہیں بلکہ تصویر گری ہے۔ آرٹ اس معنی میں سچ بولتا ہے اور پورا سچ بولتا ہے کیوں کہ تصویر کبھی جھوٹ نہیں بولتی اور تصویر گری فن کار کو جھوٹ بولنے کی فرصت نہیں دیتی۔ تصویر میں آپ غلط رنگ بھریے اور تصویر خود چیخ اُٹھے گی کہ یہ بیسٹ کش غلط ہے۔ اسی لیے لارنسؔ نے کہا تھا کہ آپ ناول سے کوئی غلط کام نہیں لے سکتے۔ ناول جھوٹا ہوتا ہے لیکن ناول سے جھوٹ نہیں بلُوا سکتے۔ اسی لیے فن کار کو تکیہ اپنے فلسفے اور علم پر نہیں اپنے آرٹ پر کرنا چاہیئے۔

"راجہ گدھ" کا دانشورانہ تانا بانا جن علوم سے بنایا گیا ہے ان میں کچھ کچھ تو سوشیولوجی اور سائیکولوجی ہے لیکن حاوی میلان باطنی علوم کا ہے۔ تانترک یوگا، ٹی ایم، ای۔ ایس۔ پی۔ کچھ تصوف، کچھ گناہِ اوّلین اور ہابیل قابیل کے انجیلی اساطیر، اور تھوڑا بہت جدید جینٹک سائنس جس میں ارتقا اور MUTATIONS کے تصوّرات بھی شامل ہیں۔ بانو قدسیہ کا تعلق عارفانِ لاہور کے جس سلسلے سے رہا ہے اس کے پیرِ طریقت قدرت اللہ شہاب تھے اور یہ بالکل فطری بات ہے کہ "راجہ گدھ" کا انتساب انہی کے نام کیا گیا ہے۔ قدرت اللہ شہاب کی "شہاب نامہ" جنھوں نے پڑھی ہے وہ ایک انوکھے تجربے سے دو چار ہوئے ہیں۔ قدرت اللہ شہاب نے اپنی کم افسانہ نگاری کی تلافی اس کتاب سے کردی۔ وہ معمولی سے معمولی واقعے کو حیرت ناک اور فسوں خیز افسانہ بنانے کا گُر جانتے ہیں۔ لیکن شہاب نامہ میں بد روحوں اور اپنے روحانی تجربات کا ذکر بھی ملتا ہے جو ریشنلسٹ ذہن کے لیے پریشانی کا باعث بنتا ہے۔ ایسے محیر العقول واقعات کے راوی پر آدمی ہمیشہ اعتبار نہیں کرتا۔ کون جانے قدرت اللہ شہاب کو جو تجربات ہوئے ان کی حقیقت کیا تھی؟ یہ ذہن کی فریب کاریاں بھی ہو سکتی ہیں۔ ان کے DELUSION بھی ہو سکتے ہیں۔ پتہ نہیں وہ ایل ایس ڈی کی کوئی ڈرگ لیتے تھے یا

نہیں اس کا بھی اثر ہو سکتا ہے ۔ یہ خالص نفسیاتی تحقیق اور پیرا سائی کولوجی کی بات ہے اور یہ تحقیقات اب سائنس کے دائرے میں آ گئی ہیں ۔ رہا باطنی علوم اور OCCULT کا معاملہ تو ان کے خلاف یا حق میں میں کوئی بات کہنا نہیں چاہتا ۔ جن لوگوں کو ان میں دل چسپی ہو وہ ان کی طرف رجوع کر سکتے ہیں ۔ ذاتی طور پر میں تو سارے مذہبی توہمات رد کیے بیٹھا ہوں ۔

ویسے بھی جنّت اور جہنّم کو حقیقت کی بجائے "ذہن کے احوال" سمجھنے کا میلان مدرسہ ہائے فکر میں رہا ہے ۔ مذاہب میں عذابِ خداوندی کے تصوّرات کے خلاف شدید ردِ عمل عقلیت کے فروغ کے بعد ہوا ہے ۔ برٹرنڈ رسل تو مذہب کے اس پہلو کو نہایت ہی مریضانہ تصوّر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ذکرِ عذاب نے صدیوں تک انسانی سائیکی کو تباہ کیا ہے ۔ جیمس جوائس کے پورٹریٹ میں ایک پادری کی زبانی عذاب کا ذکر ایسے بے مثال طریقے پر ہوا ہے کہ وہ ادب کا شاہکار بن گیا ہے ۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس ذکرِ عذاب سے بھی لوگوں کو وہی ادبی جمالیاتی مسرّت حاصل ہوتی ہے جو ایک خوب صورت نظم سے ملتی ہے ۔ یہ آرٹ کا اعجاز نہیں تو اور کیا ہے ۔ بہر حال پورٹریٹ کے ہیرو سٹیفن ڈیڈالس کی مذہبی تشکیک میں ایک پورے دور کی ترجمانی ہوئی ہے ۔ ہمارے یہاں تصوّف کی روایت اور غزل کی شاعری کے صوفیانہ عناصر نے ذکرِ عذاب اور غیظِ واعظ کو کسی حد تک متوازن کیا ہے ۔ حالیؔ تو صاف کہہ گئے ؎

واعظو آتشِ دوزخ سے جہاں کو تم نے
وہ ڈرایا ہے کہ خود بن گئے ڈر کی صورت

ایسی صورتوں سے فاصلہ قائم رکھنے میں ایک مذہبی آدمی بھی آزاد ہے ۔ یعنی وہ چاہے تو عبادات اور پوجا پاٹ میں مگن رہ کر ان مسائل پر سوچنے سے دور رہ سکتا ہے ۔ جو خوف و ہراس کے سر چشمے ہیں ۔ اسی لیے عذابِ خداوندی کو جاننے کے باوجود آدمی گناہوں سے بچ نہیں سکا ۔ مجاز کے لفظوں میں " زندگی ہے تو گنہگار رہوں میں " ادب اسی نحیف البنیان ، خطاکار اور گنہگار آدمی کی ترغیبات اور خطاؤں ، ہوشیاریوں اور حماقتوں ، مسرّتوں اور غموں کا بیان کرتا ہے ۔ یہ آدمی ہمیشہ بدلتا رہتا ہے ۔ ثبات ایک تغیّر کو ہے زمانے میں لہٰذا کوئی چیز قائم و دائم نہیں رہتی ۔ نہ اس کے اعتقادات نہ اس کے توہّمات ۔ یہ زمانہ ایسا ہے کہ آدمی اپنی زندگی

کی تکمیل اسی دنیا میں چاہتا ہے۔ وعدۂ فردا پر اسے بہت اعتبار نہیں۔ مادہ پرست تمدن کی لائی ہوئی آسائشوں، آسودگیوں، تفریحوں اور مسرتوں میں وہ اس قدر ڈوبا ہوا ہے، پھر زندگی کی تگ و دو بھی اتنی شدید ہو گئی ہے کہ مذہبی رہنے کے باوجود اس کا ذہن اس معنی میں مذہبی نہیں رہا جس معنی میں وہ عہدِ قدیم اور عہدِ وسطیٰ میں ایک قبائلی معاشرے اور توہمات سے لبریز فضا میں تھا۔ اندھیرے میں یہ توہمات بہت زور پکڑتے ہیں اور بجلی کے قمقموں سے جگمگاتی دنیا میں آدمی کو وہ اندھیرا کہیں نظر ہی نہیں آتا جو اسے ہاتھ کو ہاتھ نہ سجھائی دینے والے محاورے کے معنی سمجھائے۔ لہٰذا بھوتوں، پریتوں، آسیبوں، چڑیلوں، جناتوں اور بھٹکتی روحوں پر اب تو خوفناک افسانے بھی نہیں لکھے جاتے۔ سچ پوچھیے تو "عالم ارواح" اب صرف ہالی وُڈ کی فلموں میں زندہ ہے کیوں کہ ہالی وڈ ہر احمقانہ خیال کو دلچسپ تفریح بنانے کے گُر سے واقف ہے۔ ادب چوں کہ اعجازِ تخیّل ہے شعبدہ بازی نہیں، اس لیے جب حقائق بدل جاتے ہیں اور بعض تصوّرات پر سے انسان کا عقیدہ اور اعتبار اُٹھ جاتا ہے تو ادب اُن پر دوبارہ اعتبار قائم کرنے کے شعبدے نہیں دکھاتا بلکہ بدلے ہوئے حالات میں انسانی ذہن عقائد کی شکست و ریخت کے جس تجربے سے گزر رہا ہے اس کی تصویر دکھا کر اسے ایک نیا شعور اور نئی آگہی عطا کرتا ہے تاکہ وہ اپنی زندگی میں ایک نیا توازن پیدا کر سکے۔

خیر ادب میں تو بہت کچھ غیر عقلی بھی ہوتا ہے کیوں کہ انسانی زندگی محض عقل سے عبارت نہیں بلکہ فطرت اور جبلت کی تاریک قوتوں اور نہ سمجھ میں آنے والے جذبات و احساسات کا مجموعہ بھی ہے، لیکن آدمی زندگی میں تو عقلی فیصلے کرنے پر مجبور ہے۔ چاہے وہ ٹیکہ لگانے کی بات ہو یا بھوت پریت کے توہمات سے بچنے کی۔ آپ سوچیے تو سہی کہ ہم ہماری زندگی میں توہمات کے خلاف، رسم و رواج کے خلاف، اندھی شردھا اور دقیانوسیت کے خلاف کتنا لڑتے رہے ہیں اور یہ جنگ موت کی طاقتوں کے خلاف اور زندگی کے حق میں تھی، خصوصاً عورتوں اور بچوں کو جادو ٹونوں اور ٹوٹکوں سے بچانے اور ڈھونگی عاملوں سادھوؤں اور فقیروں کے کرتوتوں سے انھیں محفوظ رکھنے کے لیے تھی۔ یہ جدوجہد ابھی ختم نہیں ہوئی ہے کیوں کہ برصغیر کی کثیر آبادی ابھی بھی ان پڑھ، غریب، کچلی ہوئی اور

توہمات کی شکار ہے۔ اس لیے پڑھے لکھے طبقے کا تو فرض ہو جاتا ہے کہ وہ سرسید اور حالی اور راجہ رام موہن رائے کی عقلیت پسند روایت کو قائم رکھے اور آگے بڑھائے۔ مذہب اگر توہمات کا کارخانہ ہے تو دنیا کی کون سی طاقت مذہب کو بھی تشکیک اور تنقید کا ہدف بننے سے رک سکی ہے اور روک سکے گی۔

لیکن ادب اور مذہب کا رشتہ سائنس اور مذہب کے رشتے کی طرح چوکھے تصادم کا نہیں ہے بلکہ بہت تہہ دار اور پیچیدہ اور نفرت و محبت اور شک و یقین کے عناصر کا حامل اور بڑی حد تک مبہم اور غیر واضح ہے۔ دراصل تخلیقِ فن کا تجربہ اتنا ہی شدید جانکاہ پُراسرار اور روحانی ہے جتنا کہ مذہبی احساس۔ انسانی آرزو مندی حیاتیاتی سرچشموں سے پھوٹتی ہے لیکن سرّیت میں گم ہوتی ہے۔ اسی لیے روحانی احساس اس معنی میں مذہبی اور روحانی ہے کہ سرّیت آشنا ہے اور اس کی فطرت پرستی خدا پرستی ہی کا ایک رُوپ ہے۔ اعتقاد کی سطح پر ممکن ہے MONISM اور PANTHEISM میں، وحدانیت اور وحدۃ الوجودیت میں کفر و ایمان کی جنگ ہو، لیکن احساس کی سطح پر دونوں ایک ہو جاتے ہیں اور اسی لیے شعر و ادب اپنے گہرے معانی اور رموز میں کفر و الحاد کی سطح سے بلند ہو جاتا ہے۔ زندگی موت اور ابدیت شعر و ادب کے بھی اتنے ہی اہم موضوعات رہے ہیں جتنے کہ مذہب کے۔ ان کی طرف اگر رویہ مذہبی ہے جیسا کہ بہت سے شاعروں کا بہت سی زبانوں میں ہوتا ہے، تو مذہبی ادب پیدا ہوتا ہے جیسا کہ مشرق و مغرب کے عہدِ وسطیٰ کی مذہبی اور اخلاقی تمثیلوں سے ظاہر ہے۔ اگر مذہبی نہیں ہے تو شاعرانہ تخیل ان کی تعبیر کرتا ہے اور نئی فکری جہات عطا کرتا ہے۔

دَورِ جدید میں ادب چوں کہ زیادہ سے زیادہ سیکولر ہوتا گیا اس لیے مذہبی عقیدہ پرستی کی گرفت بھی اس پر کمزور پڑتی گئی:

سب ترے سوا کافر آخر اس کا مطلب کیا

سر پھرا دے انسان کا ایسا خبطِ مذہب کیا

چنانچہ تاریخی اور مذہبی ناولوں کے سوا یہ خبطِ مذہب ہمارے فکشن میں کہیں نظر نہیں آتا۔ ہماری تو پہلی ناول امراؤ جان ادا چکلے ہی میں پیدا ہوئی۔ زبان و بیان کی تمام خوبیوں کے

باوجود نذیر احمد کی تمثیلیں اسی لیے پڑھی نہیں جاتیں کہ ان میں سیاہ وسفید کی وہی تقسیم ملتی ہے جو داستانوی ادب اور مذہبی تمثیلوں کا خاصہ ہے اور جسے ناول نے از کار رفتہ کر دیا تھا کیوں کہ ناول کا ہیرو نہ فرشتہ ہوتا ہے نہ شیطان بلکہ اچھائیوں اور برائیوں کا مجموعہ ایک عام آدمی جو داستانوی ہیرو کی طرح مہمات سر نہیں کرتا بلکہ زمانے کے نشیب و فراز سے گذرتا ہے اور سکھ دکھ کی دھوپ چھاؤں میں اچھی بری زندگی گذارتا ہے۔

اچھی نیک اور پرہیزگار زندگی گذارنے کے احکامات تمام مذاہب کے پاس ہوتے ہیں۔ اخلاقیات مذہبی ہوں یا سماجی تمام کی تمام عقلی اور ہیومنسٹ نہیں ہوتیں اسی لیے ان کے خلاف احتجاج بھی ہوئے، بغاوتیں بھی ہوئیں، ان کی اصلاح کی کوشش بھی کی گئی اور ان سے انحراف کا سلسلہ آج تک جاری ہے اور مغرب میں تو دورِ جدید نے پورے نظامِ اخلاق کو تہہ و بالا کر دیا ہے۔ اگر مذہبی احکامات پر عمل کرنے سے انسان کے تمام مسائل حل ہو سکتے ہیں تو پھر دنیا میں ناول کا کیا ذکر کسی بھی کتاب کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ صرف آسمانی کتابیں کافی ہوتیں۔ ناول تو یہ دیکھتا ہے کہ آسمانی کتابوں کے باوجود بلکہ اکثر انہی کے سبب آدمی اس دنیا میں کیسی زندگی گذارتا ہے۔ وہ تو ایک قدم آگے جاتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ آسمانی کتابیں نازل کرنے والا انسان کو اتنا بھی سمجھ پایا ہے جتنا اور جیسا ایک فن کار سمجھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول نگار زندگی کے کرب، انسانی دکھ اور حیات کی رائگانی کا وہ تیزابی شعور رکھتا ہے جس کا ایک قطرہ مہاتماؤں کے شانت چت اور قلبِ مطمئنہ کے سمندروں کو زہرناک بنانے کے لیے کافی ہے۔ آتما کے شانت ساگروں سے دلِ مضطرب کی وہ صدا کبھی بلند نہیں ہوتی جو یہ پوچھتی ہے "ستم ہے یا کہ کرم تیری لذتِ ایجاد۔"

ایک لامذہب سیکولر مادّہ پرست دور میں مذہبی ادب پیدا کرنے کے کیا معنی ہیں ان سے ہمارے فن کار واقف نہیں ہیں کیوں کہ برصغیر نہ مذہب سے نجات پا سکا ہے نہ مذہب کو دورِ جدید کے تقاضوں کے مطابق ڈھال سکا ہے۔ مذہب فاشسٹ اور فرقہ پرست سیاست کے ہاتھوں میں نہایت ہی گھناؤنا ہتھیار بنا ہوا ہے۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ مذہب اب افیون بھی نہیں رہا بلکہ سیاست دانوں کے ہاتھ میں حصولِ اقتدار، استحصال اور عوام

کو کچلنے کا ہتھکنڈا بن گیا ہے۔ اور زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ خود مذہبی پیشوا ان سیاست دانوں کے حلیف بن گئے ہیں۔ ان حالات میں ادب کا فریضہ تو مذہب کی ریاکاریوں کو بے نقاب کرنا رہ جاتا ہے، نہ کہ شیاطین کے بڑے گناہوں سے چشم پوشی کرنا اور انسان کی معمولی غلطیوں کی بنا پر پوری انسانیت کو CONDEMN کرکے ان کی روحانی نجات اور جسمانی غلامی کی لگام مخبوط الحواس لوگوں کے ہاتھ میں تھما دینا۔" راجہ گدھ" میں یہی ہوا ہے۔ ایک نظر سے دیکھیں تو یہ ناول مذہبی احساس کا ناول تک نہیں جیسا کہ مثلاً دستووسکی، تھامس مان، ہرمن ہیس، فرانسس موریا، مورس ویسٹ، ایولن وا، اور گراہم گرین کے ناول یا موریس، میٹرلنک، سٹرائن برگ اور ٹی ایس ایلیٹ کے ڈرامے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ بانو قدسیہ نہیں جانتیں کہ مذہبی ناول کے لیے بھی انسانی زندگی کو ہی نظروں کے سامنے رکھا جاتا ہے اور زندگی کو اپنے مذہبی آئیڈیل کے مطابق نہ پاکر اسے DEGRADE نہیں کیا جاتا۔

یہ فیصلہ نہیں کیا جاتا کہ انسانیت کے تمام دکھ لامذہبیت یا رزقِ حرام کی وجہ سے ہیں۔ یہ REDUCTIONISM ہے، پیچیدہ مسائل کا وہ آسان حل جہاں انسانی فکر اپنے ٹرمینس کو پہنچتی ہے اور عقیدت مندی کا آغاز ہوتا ہے۔ ترقی پسند ناولوں کی طرح مذہبی ناول بھی حقیقت کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ تمام پیچیدہ مسائل کا حل ایک سادہ سے اشتراکی یا اسلامی فارمولے میں پنہاں ہوتا ہے۔ ادب کا یہ معالجانہ میلان، یہ تمام بیماریوں کا علاج تلاش کرنے اور مسائل کا حل ڈھونڈنے کا خبط بالآخر ناول کو ایک فارمولا ناول بنا کر رکھ دیتا ہے۔

ریڈکشنزم کے ساتھ ساتھ" راجہ گدھ" انتہا پسندی کا بھی شکار ہے اور ہونا ہی۔ کیوں کہ مذہبی فکر گناہ اور ثواب، نیک اور بد کی تقسیم کی عادی ہوتی ہے۔ نہ وہ مجموعۂ اضداد کو سمجھ پاتی ہے نہ بیچ کا راستہ چل سکتی ہے۔ جنسی اخلاقیات کے بارے میں ناول کے ایک کردار کے خیالات کا لبِ لباب یہ ہے کہ بر قعے والیاں ہوں یا وہ عورتیں جو نامحرموں کے ساتھ بیٹھ کر بلیو فلم دیکھتی ہیں اور اچٹتی نظر سے لڑکیوں کو دیکھنے والے مرد ہوں یا زنا بالجبر اور ملزم ٹھہرائے جانے والے مردان میں صرف ڈگری کا فرق ہے ـــــ کسی کو ہلکا بخار ہوتا ہے کسی کو تیز ـــــ کسی معاشرے میں شرافت کا درجہ نارمل متعین کرنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن

بھی ہے۔ یہ ساری باتیں اپنے آپ کو بری الذمہ کرنے کے لیے کی جاتی ہیں اور ان میں تمام لوگ سوسائٹی سے اپنے لیے APPROVAL کا ایک جائز طریقہ تلاش کرتے ہیں۔

گو یہ خیالات ناول کے ایک کردار کے ہیں لیکن ان میں بانو قدسیہ کے ذہن کا عکس بھی ہے۔ یہ خیالات بالکل انتہاپسندانہ ہیں۔ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے بیچ حسن اور بدصورتی کی جو ہزارہا مختلف مثالیں ہیں انھیں یہ نظر دیکھ نہیں پاتی۔ لڑکیوں پر اُچٹتی سی نظر ڈالنا اور انھیں ریپ کرنے میں صرف ہلکے اور تیز بخار کا، صرف ڈگری کا فرق ہے تو ہر مرد ایک امکانی ریپسٹ ہے۔ چلیے یہ بات قبول کرنے میں اتنی دشواری بھی نہیں کیوں کہ ہر مرد میں ایک امکانی مجرم، ایک امکانی قاتل چھُپا ہوتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم مجرموں کے بیچ میں رہتے ہیں۔ رہتے تو ہیں ہم کم و بیش نارمل انسانوں کے درمیان ہی چاہے نارمل کا ہم کوئی درجہ متعین نہ کرسکیں۔ جرم کے ظاہر ہونے پر ہی ہم سمجھتے ہیں کہ انسان کتنا ناقابلِ پیش بینی ہے لیکن انسان پر یقین اور اعتبار نہ ہو تو خاندانی اور سماجی زندگی ممکن نہ رہے۔ ایسی دنیا کا تصور خوش کُن نہیں جس میں سب کے سب انسان پاکباز ہوں یا سب بدطینت۔

بانو قدسیہ نہ صرف یہ کہ "اہل الرائے" ہیں بلکہ صاحبِ الرائے ہونے پر بھی بضد ہیں۔ دانشوری کی میان سے نکلے ہوئے یہ دونوں وہ خنجر آبدار ہیں جو بلاپس و پیش براہِ راست فن کاری کے سینے میں پیوست ہوتے ہیں۔ اسی لیے ناول نگار تو وہ ہر شخص ہوسکتا ہے جس کے پاس سماجی گپ یا سکنڈلز کا تھوڑا بہت دیکھا بھالا یا سنا سُنایا مسالہ ہو، لیکن فن کار یعنی وہ ناول نگار جو ناول کو فن کی سطح پر برتتا ہو اتنا کم یاب ہے اور اردو میں تو اس قدر نایاب ہے کہ قرۃ العین کا نام لیتے ہوئے بھی قلم رُکتا ہے گو اب تو شہر میں وہی ایک قاتل رہ گئی ہیں۔ ناول نگار کے بطن سے فن کار کو پیدا کرنے کے لیے سب سے پہلا کام تو یہ کرنا پڑتا ہے کہ ناول نگار نے بطور ایک فرد کے بانو قدسیہ کی طرح اپنے شوہر اور ان کے پہنچے ہوئے دوستوں کی صحبت میں علوم باطنی کی گمراہ کُن کتابیں پڑھ کر جن غلط تصورات سے ذہن کو بھر رکھا ہے ان سے نجات حاصل کی جائے۔ یہیں پر حقیقت نگاری، غیر شخصی آرٹ، اور معروضیت کے نسخے ہومیوپیتھی دواؤں سے (جن میں محترمہ کو دلچسپی ہے) زیادہ کام دیتے ہیں۔ یہ میں کہہ چکا

ہوں کہ بانو قدسیہ کی شخصیت پہلودار اور دل آویز ہے۔ انھوں نے ادب اور تاریخ کم لیکن دوسری چیزیں جو ادب کے کام نہیں آسکتیں، زیادہ پڑھی ہیں۔ اس معاملے میں وہ قرۃ العین حیدر سے بالکل مختلف ہیں۔ مس حیدر ان چیزوں کو زیادہ پڑھتی ہیں جو ان کے تخلیقی کام میں معاون ثابت ہوں۔ بہرحال بانو قدسیہ کی ایک دل چسپ شخصیت ہے اور یہی شخصیت ان کی فن کاری میں حائل ہے۔ شخصیت سے گریز اسی کو لازم آتا ہے جس کی شخصیت ہو۔ بانو قدسیہ کی شخصیت نے ان کے اندر سے فن کار کو پیدا کرنے ہی نہیں دیا۔ میں تو کہوں گا بطور فن کار کے انھوں نے حلال کا رزق نہیں کمایا۔ ناول کے آرٹ کے لیے شخصی ظن و قیاس کے جالوں کو ذہن سے دور کرنے کی جو محنت ایک فن کار کو کرنی پڑتی ہے اس آزمائش سے وہ جی چرا گئیں۔ اس سے پہلے کہ ناول فن کار کے ہاتھ میں جنم لے۔ اس نے فلسفی کے ہاتھ میں دم توڑ دیا۔

اب فن کی سطح پر ہی رہ کر بات کریں تو "راجہ گدھ" کی تعمیر ایک ناول کے طور پر نہیں ہوئی ہے۔ تین الگ الگ کہانیاں ہیں —— ایک سیمی کی، دوسری عابدہ کی تیسری طوائف امتل کی جن میں باہم کوئی ربط نہیں اور انھیں آپس میں جوڑنے والا ناول کا راوی اور مرکزی کردار قیوم ہے۔ ناول کے سبھی کردار بے جوبن ہیں —— ایسے بے جان کاٹھ کے الو کہ ان کے قریب دو صفحوں تک بیٹھنا بھی سوہانِ روح ہے۔ ناول میں کرداروں کی صحبت صحبتِ ناجنس بن جائے تو ناقابلِ برداشت بن جاتی ہے۔ ان کرداروں میں صرف دو کردار دل چسپ ہیں۔ عابدہ اور امتل۔ لیکن ناول کا سب سے زیادہ غیر دل چسپ نکما، بے معنی، مرکھنا، پژمردہ، بیمار، اور انتہا درجے کا بور کردار قیوم کا ہے جو اتفاق سے بلکہ ناول نگار کی بے پروائی سے نہایت ہی اٹکل طریقے پر ناول کا مرکزی کردار بن گیا ہے۔ اول تو وہ اس قدر انفعالی، بیمار، اعصاب زدہ، حسِ مزاح سے عاری اور نکما ہے کہ اسے تو پہلی ہی کہانی میں آفتاب اور سیمی کی محبت کے راوی کا رول ادا کر کے رخصت ہو جانا چاہیے تھا۔ وہ پہلی کہانی کا راوی رہتا تو کالج کے نوجوان طالب علم اور آفتاب کے روم پارٹنر اور دوست کے طور پر آتا اور رخصت ہو جاتا۔ لیکن بانو قدسیہ کو تو اس کے گلے میں دو اور کہانیوں کی مالائیں ڈالنی تھیں اور اسے گدھ بنانا تھا۔ قیوم مرکھنا ہی نہیں بلکہ مرا ہوا کردار ہے، بدبودار جس کے تن بدن

نوشتہ سڑ گیا ہے لیکن بانو قدسیہ اسے چھوڑتی نہیں، قلم کی چونچ سے نوچتی بھنبھوڑتی رہتی ہیں۔ وہ اس قابل نہیں کہ سیمی کا ہمدرد اور غم گسار بنے۔ لاحاصل محبت کی ماری ہوئی اس قریب المرگ لڑکی کا نہ صرف وہ غم گسار بنتا ہے بلکہ بستر کا ساتھی بھی۔ سیمی کو پروا نہیں کیوں کہ آفتاب کو اپنی روح دینے کے بعد اور محبت میں ناکام ہونے کے بعد وہ اپنے بدن کی تذلیل کیے جاتی ہے۔ بانو قدسیہ لکھتی ہیں:

"جب آفتاب کو اس کے جسم کی ضرورت نہ تھی تو اس کا جسم کوڑے کا ڈھیر تھا۔ اب اسے فکر نہ تھی اس کوڑے کے ڈھیر پر کون اپنی غلاظت پھینکتا ہے۔"

ایک اور جگہ لکھتی ہیں:

"دراصل مغربی تعلیم نے اس کے اندر ایک خاص قسم کی منفرد وفا پیدا کر دی تھی۔ جس کا تعلق صرف روح سے تھا اسے جسمانی تعلقات کی رتی برابر پروا نہ تھی۔"

اب دیکھیے بانو قدسیہ تو پورے مغرب کو یہ سبق پڑھانا چاہتی ہیں کہ ان کے تمام اعصاب زدگی اور نوجوانوں کے جنسی انتشار اور اس کی پیدا کردہ دیوانگی کا سبب رزق حرام ہے اور زنا بھی رزقِ حرام ہی کے ذیل میں آتا ہے۔ لیکن مغرب کی کوشش تو روح اور جسم کی ثنویت کو ختم کرنے کی رہی ہے۔ آج سے نہیں جان ڈن کے زمانے سے۔ ایک نظر سے دیکھیں تو مادہ پرست تمدن بدن کی حرمت کا قائل ہے کیوں کہ روح کے مذہبی تصور کے ضعیف ہو جانے کے بعد آدمی کا بدن ہی اس کی جان ہے، زندگی ہے، اس کا کل اثاثہ ہے۔ مشرق نے تصورات کی خاطر، عصمت، عزت، لاج، خاندان، نیکی، پوترتا کی خاطر بدن کے خلاف جو جرائم روا رکھے ہیں ان کے شاہد تو تاریخ کے وہ منظر نامے ہیں جو دختر کشی، ستی، بیوہ یا مطلقہ یا کنواری عورتوں کے جلتے بدنوں کے دھوئیں سے دھندلائے ہوئے ہیں۔

ہمارے مذاہب بھی تو روح کو بچانے کی خاطر، واسناؤں کو دبانے اور بدن کے تقاضوں کو کچلنے کے لیے بدن کو کیسی کیسی کٹھنائیوں میں مبتلا کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ جدید مغربی لڑکی روح اور جسم کی ایسی کسی ثنویت کی قائل نہیں۔ آزادی جنسی ہو یا ذہنی اپنے مسائل لاتی ہے جو غلامی جمود

ورگمشتن کے پیدا کردہ مسائل سے مختلف ہوتے ہیں۔ آزادی سے ہم اس لیے خوف کھاتے ہیں کیوں کہ عورتوں اور بچوں اور غریبوں اور اقلیتوں کو دبا کر کچل کر ہم نے اپنے لیے جو آسائشوں آسودگیوں اور رعایتوں سے چھلکتا ہوا معاشرہ قائم کیا ہے اس کی بنیادیں اکھڑ جاتی ہیں۔

دوسری کہانی عابدہ کی ہے جو ایک مڈل کلاس بیاہتا عورت ہے۔ قیوم کی بھابی کی رشتہ دار ہے۔ اس کا شوہر ایک معمولی دکاندار ہے جس سے اس کی بنتی نہیں ہے۔ وہ قیوم کے کمرے میں آتی رہتی ہے اور نہایت شوخ اور دل چسپ باتیں کرتی ہے۔ گاؤدی قسم کے قیوم کے مقابلے میں وہ نہایت شوخ اور چنچل ہے اور جہاں قیوم کی آزاد خیالی اور آزادہ روی بے جان اور پژمردہ ہے وہاں عابدہ کی مذہبی آرتھوڈوکسی ٹھوس اور جاندار ہے۔ عابدہ ناول کا سب سے جاندار کردار ہے لیکن بانو قدسیہ خود سمجھ نہیں پاتیں کہ وہ اس سے کیا کام لینا چاہتی ہیں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا تو وہ بھی قیوم کو اس کے ساتھ ہم بستر کرا دیتی ہیں۔ بانو قدسیہ پھر خدا بنی بیٹھی ہیں کہ جس سے جو چاہا کام لے لیا۔ اس ناول کا ہی نہیں بلکہ ان کے افسانوں کا بھی جن میں سے بعض بہت اچھے ہیں یہی حال ہے کہ وہ کرداروں کی نفسیات اور شخصیت کو حساب میں رکھے بغیر جو جی چاہا ان سے کروا لیتی ہیں جس سے یہ احساس ابھرتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر کردار کی نہیں پلاٹ کی افسانہ نگار ہیں۔ اور یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ پلاٹ میں عمل کردار کے تسلط میں نہیں رہتا بلکہ اس پر بھی قبضہ بانو قدسیہ کا ہی رہتا ہے اور ان کا یہ تصنیفی رویہ انھیں آرٹ کے دائرے سے نکال کر مقبول عام اور تفریحی ناولوں کے دائرے میں لے جاتا ہے۔ اردو کی زیادہ تر خواتین ناول نگار اس کمزوری کا شکار رہی ہیں۔ ان کے مقاصد تو عورت کی ٹریجڈی اور معاشرتی ناانصافی کو پیش کرنے کے ہوتے ہیں لیکن فنی خام کاری کے سبب وہ پلاٹ میں ایسی گرہیں لگاتی ہیں، اتفاقات اور سانحات سے کام لیتی ہیں اور نفسیات ہی نہیں بلکہ اخلاقیات کے پرخچے اڑا کر کہانی کو ایسا موڑ دیتی ہیں جو فلموں، ٹی وی سیریلوں اور تفریحی ناول لکھنے والوں کا شیوہ ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ یہ لکھنے والے آرٹ کا ڈسپلن قبول ہی نہیں کرتے۔ یہ ڈسپلن اتنا جانکاہ ہوتا ہے کہ ان کا سہل انگار اور بے لگام تخیل اس کی تاب ہی نہیں لا سکتا۔ ناول نگار کو کردار کے نفسیاتی ارتباط اور اس سے سرزد ہونے والے افعال کا نہ صرف پابند ہونا

پڑتا ہے بلکہ ان کا ذمہ دار اور جواب دہ بھی۔ آفتاب سیمی سے شادی نہیں کرتا۔ سیمی ماڈرن لڑکی ہونے کے باوجود اس کی محبت میں گھل گھل کر مر جاتی ہے۔ سیمی اپنے ٹھنڈے بدن کو قیوم کے حوالے کر دیتی ہے۔ قیوم ایک زندہ لاش سے زنا کرتا رہتا ہے کیونکہ اسے سیمی سے محبت ہے۔ سیمی سے صحبت کرنے کے لیے وہ اپنے بدن سے اپنی رُوح نکال دیتا ہے اور اس میں آفتاب کی رُوح بھر لیتا ہے۔ سیمی اس طرح قیوم کے ساتھ نہیں بلکہ آفتاب کے ساتھ ہم بستری کا فریب پیدا کرتی ہے۔ یہ پورا کارخانہ ایک معنی میں باطنی ہے۔ روحانی ہے، پُراسرار ہے۔ نفسیات سے ماورا ہے۔ اس کی تفہیم ایک ہی تصور کے دائرے میں ممکن ہے۔ رزق حرام مردار خواری اور گدھ جاتی۔ اور یہ تصور غیر انسانی، غیر عقلی اور بے معنی ہے۔ اتنی غیر ہم آہنگی کو صرف تفریحی ناول ہی برداشت کر سکتا ہے۔

فن کارانہ ڈسپلن اور نفسیاتی سلیقہ مندی کی یہی کمی قیوم اور عابدہ کے تعلقات میں نظر آتی ہے۔ ایک طرف اخلاق کا مذہبی احساس رکھنے والی شوخ چنچل لڑکی دوسری طرف اخلاق باختہ اعصابی مریض التجس بھی ہوتا ہے۔ یہ کہانی کیا گُل کھلاتی ہے۔

عابدہ اور قیوم کے تعلق کی کہانی ایک اُمید پیدا کرتی ہے کہ اس کہانی میں کوئی نہ کوئی رمز پوشیدہ ہوگا۔ گویہ کہانی سکنجبین کا گلاس نہیں کیوں کہ عابدہ نشہ آور تند و تیز شراب ہے، لیکن قیوم اس شراب کا استعمال نشہ کے لیے نہیں عرفان حاصل کرنے کے لیے کرتا ہے وہ عابدہ سے مباشرت کرتا ہے اپنی کنڈلنی کو بیدار کرنے کے لیے۔

اور کنڈلنی کا سبق بانو قدسیہ نے اچھے ڈھنگ سے پڑھایا ہے۔ باطنی علوم میں وہ ایک ایوریج طالب علم کی طرح ہوم ورک کر لیتی ہیں۔ ناول میں ایسے علوم اور ہوم میڈ نظریات کا بنانے والا اور بانو قدسیہ کا ماؤتھ پیس پروفیسر سہیل ہے جو باتونی ہے، بذلہ سنج ہے، پڑھا لکھا ہے لیکن بطور ایک کردار کے بے جان، چوبیں اور سپاٹ ہے۔ اتنا علم، اتنی شوخی، اتنی طراری، کے باوجود وہ کوک بھرے کھلونے کی مانند ہے۔ باتوں کے ساتھ وہ بھی اندر سے خالی ہو جاتا ہے۔ اس میں کوئی شخصی وصف نہیں۔ جو کچھ ہے اکتسابی ہے۔ حقیقت میں اکتسابی بھی نہیں کیوں کہ مصنفہ کا ماؤتھ پیس ہونے کے سبب وہ ایسا تھیلا ہے جس میں وہ اپنے علوم کا بھُس بھرتی رہتی ہیں۔ ایسے لوگ، زندگی میں بھی غیر دلچسپ ہوتے ہیں کیوں کہ وہ یوگ سادھنا کے بہنتھک نہیں ہوتے محض اپا سک ہوتے ہیں۔

راہِ طریقت پر قدم نہیں رکھتے چلنے کا دم بھرتے رہتے ہیں۔ بانو قدسیہ اتنی تو خود غرض ہیں کہ پروفیسر سہیل کا بطور ویسٹ پیپر باسکٹ استعمال کرنے کے بعد اسے غارت کرنے کے لیے بیچارے کو اخلاق دو غلے پن کا شکار بناتی ہیں۔ وہ باتیں تو بڑے آدرشوں کی کرتا ہے لیکن اسے اپنی گریڈ، اپنی تنخواہ میں اضافے اور اپنی ترقی کی زیادہ فکر رہتی ہے۔ ہنسی آتی ہے یہ دیکھ کر کہ ایک بے رنگ بے رونق زندگی کی اتنی سی رنگ آمیزی بھی محترمہ برداشت نہیں کر سکتیں۔ ایسی بے کیف زندگیوں کو گلنار کرنے کے لیے تو گناہ بھی مباح ہے۔

بہر حال پروفیسر سہیل قیوم کو کنڈلینی پر لیکچر پلاتے ہیں۔ وہ دھان پان اعصاب زدہ برقانی لونڈا جو کھاٹ سے لگا رہتا ہے پروفیسر کی باتیں سن کر تانترک یوگیوں کی طرح اپنی کنڈلینی کو عرفان کے چکر میں داخل کرنے کے لیے عابدہ کے ساتھ سمبھوگ کرتا ہے۔ عابدہ بھی اتنی جلد رضامند ہو جاتی ہے گویا وہ ناروے سے آئی ہے جہاں لڑکے لڑکیاں کالج کے ہوسٹلوں میں ساتھ ساتھ سوتے ہیں، جو چاہے آپ کا حسنِ کرشمہ ساز کرے۔

لیکن بانو قدسیہ کے ناول میں سمبھوگ ہمیشہ بے ثمر رہتا ہے۔ لاحاصل کا لفظ اس لیے استعمال نہیں کرتا کہ وہ بانو قدسیہ کی مابعد الطبیعات کا گہرے معانی سے لبریز ایک ایسا لفظ ہے جسے بے وضو چھونا نہیں چاہیے۔ بے ثمر سے میرا مطلب ہے کوئی معنی خیز تجربہ نہیں بنتا۔ بانو قدسیہ خواہ مخواہ جنسی معاملات کے بیان میں بے جھجک ہونے کا ڈھونگ کر رہی ہیں۔ کون نہیں جانتا کہ وہ ایک دین دار باحیا خاتون ہیں۔ لیکن وہ فن کے جس دائرے میں قدم رکھ رہی ہیں وہاں تو سراسر بے حیائی کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایسی بے حیائی مثلاً نارمن میلر، ہنری ملر، میری مکارتھی، جان اپڈائک، کنگزلے ایمس اور آئرس مرڈوک کے یہاں نظر آتی ہے۔ یہ ہارڈ کور پورنو گرافی ہے لیکن چوں کہ فنی مقصد کے لیے ہے اس لیے معیوب نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں منٹو اور عصمت تو بالکل باحیا لکھنے والے ہیں۔ جدید فکشن میں پورنو گرافی کی لہر کی مختلف وجوہات ہیں۔ سرِدست بس صرف ایک پر اکتفا کروں گا۔ جدید مادہ پرست تمدن اگر بدن سے ماورا کچھ نہیں دیکھتا تو بدن اور اس کے تجربات، ان تجربات کا کیف اور کرب، حسن اور بدصورتی دونوں کھل کر سامنے آنے چاہئیں۔ فن کاری کو کلی نیکل معروضیت کی بلندی پر لے جانے میں جان اپڈائک کے آرٹ

کا حسن رہا ہے۔

لیکن محولہ بالا تمام فن کار باہم مل کر بھی تانترک یوگ سادھنا کے ذریعے کنڈلینی کے سانپ کو حرکت میں لا کر عرفان کے چکر میں داخل کرنے کا عریاں ترین اور فحش ترین بیان کا تہیہ کریں، تب بھی انھیں کامیابی نصیب نہیں ہوگی کیوں کہ ایسے باطنی پُراسرار تجربات (اگر واقعی ان کی کچھ حقیقت ہے) لفظوں کی گرفت میں نہیں آتے۔ یہی نہیں بلکہ اگر انھیں بیان کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادب میں زیادہ تر ایسی باتوں کا بیان طنز و مزاح کے ذریعے ہی ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو عزیز احمد کا افسانہ "تصویرِ شیخ" یا ڈی کیمیرون کی کہانیاں یا بالزاک کی DROLL STORIES یہی نہیں بلکہ ہمارے یہاں پاکھنڈی مہاتماؤں، عیار درویشوں، مٹھ اور خانقاہوں کے سادھوؤں، راہبوں راہباؤں، رمنے کے فقیروں، پیروں، برہم چاریوں، بھوت پریت جھاڑنے والے مجاوروں وچ ڈاکٹروں گویا پورے مافوق الفطرت ناٹک کے اداکاروں پر جو ادب ملتا ہے وہ انھیں بے نقاب ہی کرتا ہے۔ یا پھر بڑے رشی منیوں، تپسویوں، اور سنتوں کی ترغیبات کے افسانے ہیں جس کا آرکی ٹائپ مینکا کے ذریعے وشوامتر کے تپ کا بھنگ ہے۔ اور فلابیر کی سینٹ انتونی کی ترغیب کا افسانہ ہے اور ٹالسٹائی کی وہ شہرۂ آفاق تین کہانیاں جن میں تپسویوں کی جنسی ترغیبات کا نہایت ہی خوب صورت بیان ہے۔ چیخوف کے یہاں پادریوں اور راہبوں پر بے حد خوب صورت کہانیاں ہیں لیکن وہ ان کی اندرونی بے قراری کا بیان کرتی ہیں۔ ڈھونگی مہاتما ہمارا سکہ بند مزاحیہ کردار رہا ہے۔ اور آخر میں جان اپڈائک کا ناول ایس (S) دیکھیے جس کا موضوع آچاریہ رجنیش جیسے مہاتما کا امریکہ میں آشرم ہے۔ اس کے طنز کی زد میں پوری مشرقی روحانیت ہے بے شک یہ ناول TOUR DE FORCE ہے اور ہندو تھیولوجی، مائی تھیولوجی، اور روحانیت کو تخیل میں جذب کر کے لکھا گیا ہے، اس لیے دل چسپ ہونے کے باوجود معمولی درجے کی چیز ہے جو پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ ایسے ناول اپنی تمام ہنرمندی کے باوصف دستاویزی، مطالعاتی اور اکتسابی ہوتے ہیں اور اُن کا مصنوعی پن انھیں آرٹ کے منزہ ترین نمونے کی سطح پر پہنچنے نہیں دیتا۔

یہ باتیں میں ملحدانہ یا تشکیکی نقطۂ نظر سے نہیں لکھ رہا ہوں گو ذاتی طور پر ان امور کی طرف

میرا نقطۂ نظر یہی ہے۔ میرے کہنے کا مطلب ہر گز یہ نہیں کہ مذہبی، روحانی یا مافوق الفطری تجربات ادب کا موضوع نہیں بن سکتے۔ دنیا بھر کا قدیم اور عہدِ وسطیٰ کا ادب اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ شاعری کی تو خیر بات ہی الگ ہے کہ تصوف، ماورائیت اور سرّیت اس کے خمیر میں پڑے ہوئے ہیں۔ ہم ہماری بات کو ناول اور ڈرامے تک محدود رکھیں تو اور تو اور برنارڈ شا تک کا شاہکار جان آف آرک پڑھیے۔ گناہ اور کفارے کی تھیم ہاتھورن اور گراہم گرین میں دیکھیے۔ عیسائیت کی دوستو وسکی میں ملاحظہ کیجیے۔ ہرمن ہیس اور گراہم گرین کا نام میں لے ہی چکا ہوں۔ یہی نہیں بلکہ SAINT HOOD یا ولایت کے موضوع پر آسٹریلین ناول نگار موریس ویسٹ کی ناول دیکھیے خود جان اپڈائک نے خوبصورت کہانی SAINT کے عنوان ہی سے لکھی ہے۔ اس موضوع پر ایلیٹ کے ڈرامے بیسویں صدی کا گراں بہا سرمایہ ہیں، اور ازاک سنگر نے تو حیران کن کہانیاں لکھی ہیں۔

رہا جنس کی سرّیت اور ماورائیت کا معاملہ جس میں بانو قدسیہ کو دلچسپی ہے تو کاش وہ لارنس کے دو چار ناول ڈھنگ سے پڑھ لیتیں۔

اور جہاں تک متصوفانہ تجربات کا تعلق ہے پورا روحانی ادب فطرت کی سرّیت کے مکاشفات سے بھرا پڑا ہے۔ اور کامیو کے افسانے زانی عورت AN ADULTEROUS WOMAN کو تو میں مکاشفہ کا شاہکار سمجھتا ہوں جس میں صحرا میں تاروں بھرے آسمان کا عورت کا پُراسرار متصوفانہ تجربہ مباشرت کے ابتہاج کے استعارے کے ذریعہ ظاہر ہوا ہے۔

"راجہ گدھ" کی تیسری کہانی قیوم سے عمر میں بیس سال بڑی امتل طوائف کی ہے۔ امتل کا کردار اس وقت تک دلچسپ رہتا ہے جب تک وہ قیوم کے متعلق جذباتی اور اپنی دکھیاری ذات کے تعلق سے رقت انگیز نہیں بنتی۔ دونوں کے جنسی تعلق میں کوئی معنویت اور باہمی لگاؤ میں نفسیاتی گہرائی اور جذباتی پیچیدگی نہیں ہے اور گو امتل کی طرف بانو قدسیہ کا رویہ سخت گیر نہیں لیکن ان کے اندر جو مولوی میٹھا انھیں رزقِ حرام کا سبق پڑھا رہا ہے وہ انھیں زیادہ انسانی اور زیادہ ہمدردانہ رویہ اپنانے بھی نہیں دیتا۔ ناول میں طوائف کو لانے کی کوئی ضرورت ہی نہیں تھی کیوں کہ اس کا رزق سراسر حرام کا اور اس کا وجود گناہ آلودہ ہے۔ لیکن منٹو ایسا نہیں سمجھتا۔ وہ

نہ طوائف کے وجود کو گنہگار سمجھتا ہے نہ اس کی کمائی کو رزقِ حرام ۔ بلکہ اس کی نظر میں وہ سب سے زیادہ حلال کی کمائی ہے ۔ اسے اس کے پیشے پر نہ اعتراض ہے نہ اسے گھن آتی ہے ۔ اس نے طوائف پر جو کچھ لکھا اس کا مقصد نہ تو اسے سیتا اور مریم ثابت کرنا تھا نہ اس کے وجود پر لگی کالک کو دھونا ۔ بلکہ صرف یہ بتانا تھا کہ وہ ہماری تمھاری دنیا کی دوسرے انسانوں جیسی ہی ایک عام عورت ہے جس کا پیشہ اس کی انسانی شخصیت کو کم یا زیادہ اچھا نہیں بناتا ۔ وہ اندر سے عورت ہی رہتی ہے ۔ جس کے اندرونی جذبات اور احساسات دوسری عورتوں سے مختلف نہیں ہوتے ۔ وہ بھی بے لوث اور دردمند اور مامتا سے بھری ہو سکتی ہے ۔ یہ ایک بہت بڑا انقلابی قدم تھا ۔ دراصل منٹو نے قلم کے ایک ہی جھٹکے سے گناہ اور ثواب کے مذہبی پیمانوں کو انسانی اعمال کی کسوٹی کے درجے سے خارج کر دیا ۔ اگر آپ حالی کی "بیوہ کی مناجات" کو غور سے پڑھیں تو وہاں بھی یہی رویّہ کارفرما نظر آئے گا ۔ حالی نے بھی بیوہ کے المیے کو خالص انسانی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اس کا کوئی مذہبی یا ماورائی حل تلاش نہیں کیا ۔ ہیومنزم اس طرح آرٹ کا بہت اہم عنصر بنتا ہے ۔ اس کی جگہ مذہب دردمندی نہیں بلکہ عقائد کی سخت گیری لے کر آتا ہے ۔ بہرحال امتل کو اس کا بیٹا قتل کر دیتا ہے اور یہ کہانی بھی ناول کی معنویت میں کچھ بھی اضافہ کیے بغیر ختم ہو جاتی ہے ۔ فلموں اور مقبولِ عام ناولوں میں ان عورتوں کو جو زنا بالجبر یا گناہ کا شکار ہوتی ہیں حادثے یا قتل کے ذریعہ خارج کر دیا جاتا ہے تاکہ کہانی کے سلجھتے دھاگوں میں وہ کوئی الجھاؤ پیدا نہ کریں ۔

ناول کا آخری باب "رات کے پچھلے پہر" ہے ۔ اور اس کا ذیلی عنوان ہے "موت کی آگاہی" اس باب میں ناول کی ساری گتھیاں سلجھ کر پھر سے الجھ جاتی ہیں ۔ قیوم اب آخری تجربے سے گذرتا ہے یعنی شادی کرنا ہے ۔ گویا نارمل زندگی حاصل کرنے کا یہ اس کا آخری علاج ہے یا پہلا قدم ۔ بہرحال وہ اپنی حبابی سولت سے لڑکی تلاش کرنے کے لیے کہتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ لڑکی باکرہ ہو ۔ گویا یہ عابدہ امتل کے مردار جسموں کا گوشت کھا کر گدھ تھک گیا ہے ۔ سوال یہ ہے کہ مطلقہ کیوں نہیں ، نیاز فتحپوری کے شہاب کی طرح بیوہ کیوں نہیں ؟ یہ تو مردار نہیں ہوتیں بلکہ مظلوم ہوتی ہیں ۔ بہرحال روشن نام کی ایک لڑکی سے اس کی شادی ہوتی

ہے جو حجلۂ عروسی میں قیومؔ کو بتاتی ہے کہ وہ ایک بچّے کی ماں بننے والی ہے۔ قیوم پر بجلی تو گرتی ہے لیکن وہ سنبھل جاتا ہے۔ روشنؔ کو اپنی ہی گلی کے ایک پتنگ بنانے والے کے لڑکے افتخار سے محبّت تھی۔ بچّہ اسی کا ہے اور افتخار جدّہ میں ہے فطری طور پر قیومؔ روشنؔ سے کہتا ہے کہ وہ افتخار کو خط لکھے۔ وہ طلاق دے کر افتخار کے ساتھ اس کی شادی کرا دے گا ورنہ اس کے بچّے کو اپنالے گا۔ گدھ میں سے اب نئے قیومؔ کا جنم ہوتا ہے جو سنت ہے۔ لیکن قیومؔ کے لیے اب سنت بننا کچھ مشکل نہیں تھا۔ وہ موت کے قریب ہو رہا تھا اور اس باب پر موت کے گہرے سائے پڑے ہیں۔ لوگوں میں، چیزوں میں، اپنی زندگی میں اس کی دلچسپیاں جو شروع ہی سے کم تھیں اب ویسے بھی نہ ہونے کے برابر رہ گئی تھیں۔ روشنؔ کو اپنے پاس رکھ کر بھی کیا کرتا۔ بلکہ ٹھیک ہی ہے کہ افتخار موجود ہے اور وہ حق دار کو اس کا حق پہنچاتا ہے ورنہ روشنؔ سانپ کی وہ چھچھوندر بن جاتی جو نہ نگلتے بنتی ہے نہ اُگلتے۔ لہٰذا گدھ میں سے سنت کے جنم کا جو علامتی فائدہ میں بانو قدسیہ کو دینا چاہتا تھا وہ بھی نہیں دے سکا۔ اس کہانی کی مشابہت منٹو کے شاہ کار "باسط" سے ظاہر ہے۔ لیکن باسط میں سے ایک درد مند انسان اس وقت جنم لیتا ہے جب وہ اپنی دلہن کو، جس نے حرام میں حرام کے بچّے کا اسقاط کیا ہے، اپنا لیتا ہے۔ یہاں شیطان میں سے سنت نہیں بلکہ عام انسان میں سے ایک درد مند انسان کا جنم دکھایا گیا ہے جو بالآخر سنت کے مقام کو ہی چھوتا ہے۔

ان الجھاووں کے علاوہ آخری باب میں روحانیات کا بھی بہت زور ہے۔ ارواح کو بلایا جاتا ہے اور ان سے باتیں ہوتی ہیں۔ ایک بزرگ ہیں جو تصوّرِ اسمِ ذات سے اگلی دنیا کھولتے ہیں جس سے انسان عالمِ ناسوت سے پرواز کرتا عالمِ ملکوت، جبروت اور لاہوت میں داخل ہوتا ہے۔ پتہ نہیں کون سے عقائد کے مطابق ایسا ہوتا ہے کہ مرنے کے بعد فرشتے روحوں کو چھوٹے بڑے ڈبوں یا کیپسول میں بند کر کے سمندر کی تہہ میں چھوڑ آتے ہیں۔ کچھ روحیں ڈبے پر زور دیتی ہیں اور آزاد ہو کر سمندر کی تہہ سے نکل آتی ہیں۔ باقی تہہ میں قیامت تک کیپسول میں قید پڑی رہتی ہیں۔ ایک سائیں ہیں — جو سیڑھیوں کے ذریعے قبر میں اُترتے ہیں اور پروفیسر سہیلؔ اور قیومؔ بھی اُن کے ساتھ قبر کے تہہ خانے میں جاتے رہیں۔ یہاں انھیں موت کے فرشتے کی پھنکار گردن پر محسوس ہوتی

ہے اور یہاں وہ سمی اور قیوم کے باپ کی روح سے ملنے والے ہوتے ہیں۔ لیکن ایک دن قبر دھنس جاتی ہے۔ سائیں جی کو سمادھی مل جاتی ہے اور قیوم باہر ہی رہ جاتا ہے سائیں جی کے ساتھ عالم بالا پرواز کرنے کا اچھا موقعہ گنوا دیتا ہے۔" موت انسان کی محسن ہے۔ نہ آتی تو اس زندگی کو کتنی پائداری ہوتی جس میں حزن و ملال کے سوا کچھ نہیں"۔ ایک نورانی بزرگ کہتے ہیں۔" آج تم نے بہت بڑا موقعہ گنوا دیا۔ پیرو مرشد کے ساتھ چلے جاتے تو عاقبت سنور جاتی"۔" اگلی جمعرات کو تم کو یہیں اس لڑکی کا دیدار ہوگا، جس کا تم نے ذکر کیا ہے۔ اگر چوک گئے تو ساری عمر کے لیے مجذوب ہو جاؤ گے حواس قائم رکھے تو اس سے فیض حاصل ہوگا۔ دیکھو عرفان اور دیوانگی میں بس ایک حواس کا فرق ہوتا ہے۔ حواس قائم رہیں تو عرفان نہ رہیں تو دیوانگی"۔ بہر حال موت کی پرچھائیوں میں قیوم اتفاق سے موت کا سنہری موقعہ کھو کر زندہ رہ جاتا ہے۔ اور آفتاب لندن سے اپنے ابنارمل بچے کو لے کر آتا ہے جو عجیب عجیب خواب دیکھتا ہے۔ چاند کو دو ٹکڑے ہوتے دیکھتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو دنیا کا نجات دہندہ سمجھتا ہے۔ کبھی کبھی وہ فر فر عربی بولنے لگتا ہے۔ عبرانی میں باتیں کرتا ہے۔" ابو! آپ کو نظر نہیں آتا وہ گنبد۔ اس کے DOME کے نیچے چودہ طاق ایک طرف۔ وہ دیکھیے ابو کبوتر اڑ رہے ہیں۔ مدینے کی سڑکوں پر لوگ بھاگ رہے ہیں اس گنبد کی طرف ۔۔ ۔۔۔ رومی، افریقی، امریکی ۔۔۔ ۔۔۔ اذان ہو رہی ہے ابو ۔۔۔ ۔۔۔ آپ کو لوگ بھاگتے ہوئے نظر نہیں آتے۔

اور ناول کا خاتمہ ان خوبصورت جملوں پر ہوتا ہے۔

" افراہیم خوابوں کی آخری سیڑھی پر سر بسجود تھا"

میں پاگل پن کی پہلی اور اسفل ترین سیڑھی پر مجوب کھڑا تھا۔

اور ہم دونوں کے درمیان انسان کا مسئلہ ارتقا کھنچی کمان کی مانند تنا ہوا تھا، انسان کو ایب نارمل سے سپر نارمل تک پہنچنے کے لیے جانے کس کس منزل سے گزرنا ہے ؟"

بس عام قاری ایسے ہی جملوں کے جھانسے میں آجاتا ہے اور" راجہ گدھ" کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ بانو قدسیہ کی طاقت ان کی شگفتہ زبان اور نیم رومانی اسلوب میں ہے۔ یہ اسلوب کم از کم" راجہ گدھ" کی حد تک مصورانہ اور مرقع سازانہ کم ہے

اور سوائے قیوم کی ماں کی موت کے کسی تصویر کو نقش گر اور پُر تاثیر نہیں بناتا۔ لیکن اس اسلوب کے جوہر ان کے افسانوں میں کھلتے ہیں۔ گو بہت سی کہانیوں کے کل پُرزے ٹھیک سے نہیں بیٹھتے، لیکن جب جب افسانے کے وضعی رشتے موزوں ہوتے ہیں اسلوب افسانے کو یک لخت عام سطح سے بلند کر دیتا ہے۔

اب افسانوں کی بات چھڑی ہے تو "راجہ گدھ" کی بحث کو میں ان کے ایک افسانے "ہو نقش اگر باطل" کے ذکر ہی سے آگے بڑھاؤں گا۔ استعاروں سے چھلاچھل خوبصورت اسلوب میں لکھا گیا یہ افسانہ محبت کی تکون کی المناک کہانی ہے۔ ایک شادی شدہ ڈاکٹر جو ایک بچے کا باپ ہے ایک اور لڑکی کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے اور شوہر بیوی اور یہ لڑکی تینوں ایک دوسرے کو اتنا چاہتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے کے بارے میں سب کچھ جاننے کے باوجود خاموش رہتے ہیں اور اسی خاموشی سے ایک دوسرے کو تباہ کر دیتے ہیں۔ بیوی نیند کی گولیاں کھا کر خودکشی کرتی ہے اور شوہر لڑکی کے ساتھ شادی کر کے مرحوم بیوی کی کربناک یاد اور نئے ازدواج کی مسرت میں زندگی گزار دیتا ہے۔ یہ افسانہ بھی شکنجبین کا گلاس ہے۔ اور خوبصورت استعاروں کے برف کے ٹکڑوں سے لبریز ہے اس لیے قاری چسکیاں لے لے کر پیتا ہے۔ لیکن افسانہ بے معنی ہے۔ چوں کہ یہاں رزقِ حرام کے نظریے کو اساس نہیں بنایا گیا اس لیے گدھ اور مردار خواری کا معنوی پہلو بھی نہیں ابھرتا۔ زیادہ سے زیادہ اس کہانی کو بیمار رومانیت کی نہایت ہی لجلجی اور جذباتی کہانی کہا جا سکتا ہے۔ رومانیت ایسی دلدل ہے جس میں بیوی کی خودکشی بھی دھنس جاتی ہے مجھے تو عنوان بھی سمجھ میں نہیں آیا۔ باطل نقش کس کا ہے۔ یہ عنوان تو سیمی، آفتاب اور قیوم کی کہانی کا ہونا چاہیے تھا کہ یہاں تینوں نقشِ باطل ہیں، کہانی میں قیمت عطیہ یعنی بیوی چکاتی ہے جو بے گناہ ہے اور نقش اسی کا مٹتا ہے۔

بانو قدسیہ کے افسانے عموماً عورت مرد کے اسی نوع کے آڑے ترچھے تعلقات پر مبنی ہیں جس کے سبب ان کے یہاں وہ رنگا رنگی نہیں جو ایک بڑے افسانہ نگار کی دنیائے افسانہ میں ہوتی ہے۔ اوّل تو یہ کہ زندگی ایسے رومانی قصوں سے عبارت نہیں۔ دوئم یہ کہ زندگی محض ازدواج بھی نہیں۔ ذاتی طور پر میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بانو قدسیہ کو عورت مرد کے تعلقات کی کہانیاں

لکھتے وقت بہت احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ ان کے قلم میں ایک خاص قسم کی مریضانہ رومانیت کا زہر اس قدر بھرا ہوا ہے کہ اس کی نوک ازدواجی جوڑے کو چھو جاتی ہے تو وہ سانپ کے کاٹے کی طرح نیلا پڑ جاتا ہے صرف بیدی سے مثال قائم کریں تو ازدواجی زندگی کا ایک رومان ہے جو "گرم کوٹ" میں جھلکتا ہے ایک رزمیہ ہے جو "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بیان ہوا ہے۔ ایک المیہ ہے جس کا شاہکار "گرہن" ہے اور ایک طربیہ ہے جو "ہڈیاں اور پھول" میں ظاہر ہوا ہے۔ منٹو کے یہاں ازدواجی زندگی کے جنسی نفسیاتی پہلو اور عصمت کے یہاں اس کے جنسی نیز سماجی اور اخلاقی پہلو نمایاں ہیں۔ لارنس اور جان اپڈائک کی بے شمار کہانیاں ازدواجی زندگی کا ژرف بیں مطالعہ پیش کرتی ہیں۔ اس معاملے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کو نفسیاتی اور سماجی حقیقت کی بڑی پاس داری کرنی پڑتی ہے۔ چوں کہ ایسی کہانیاں انسانی تعلقات کی ہیں اس لیے لازمی طور پر ان کا سروکار طور طریقوں اور زندگی کے قرینوں سے ہوتا ہے جو نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری کا تقاضا کرتی ہیں۔ بانو قدسیہ کی فن کارانہ کمزوری سامنے کی چیز ہے۔ ان کی حقیقت نگاری میں کھوٹ ہے۔

یہی بات ہم ان کی مذہبیت، روحانیت، سریت، ماورائیت اور تصوف کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ یعنی یہ کہ انھیں جتنا ماورائی ہونا چاہیے تھا اتنی نہیں ہیں۔ ان کی ماورائیت بھی ارضی ہے اور روحانی سربلندی اور سرشاری کی بجائے ان کے یہاں قبر کی تاریکیوں میں روحوں سے ملاقات کا بدن میں پھریریاں پیدا کرنے والا بیان ملتا ہے۔ مذہب تصوف اور روحانیت ان کے یہاں ایک رومانی احساس اور ماورائی تخیل کی توسیع نہیں بلکہ اس ذہنیت کا شاخسانہ ہے جو مذہب کو کرشموں، قبروں، روحوں، خوابوں اور بشارتوں گویا عامیانہ توہمات کے ایک پورے کارخانے سے بلند ہونے نہیں دیتا۔ ان کا سریت پسندانہ احساس نہ تاروں بھرا آسمان دیکھتا ہے نہ کہساروں کی خاموش باتیں سنتا ہے۔ نہ وہ رگِ سنگ میں لہو کی گردش دیکھ سکتی ہیں نہ گل کی کلی چٹک کر انھیں کوئی پیغام دیتی ہے۔ جب موقعہ آیا کہ رومانی تخیل ایک جست لگائے اور ناپید اکنار فضاؤں میں آوارہ بادل کی طرح اڑتا پھرے انھوں نے اس کے ہاتھ میں بدنا تھما دیا اور وضو کرانے بٹھا دیا۔ ان کے یہاں روحانیت توہمات کی بیڑیوں میں جکڑی ہوئی ہے۔ اور تو

کچھ نہیں کاش وہ ہرمن ہیس کے ناول اور افسانے پڑھ لیتیں۔

مذاہبِ عالم کی بنیاد جبلت پر ہے۔ خدا کے قہر و غضب کا خوف، آفاتِ آسمانی، نارِ جہنم اور عذابِ قبر کا خوف ـــ اور ان سب کا سرچشمہ ہے موت کا خوف۔ فطرت کے تناظر میں موت بقول چکبست ان اجزا کی پریشانی ہے جس کے باہم ملنے سے زندگی کی نمود ہوئی تھی لاکھوں کروڑوں سال سے ارب ہا ارب پرندے فطرت کی آغوش میں پیدا ہوتے بکھرتے اور پھر فطرت کا جزو بنتے رہتے ہیں۔ کروڑوں کی تعداد میں چڑیاں کہاں پیدا ہوتی ہیں اور کہاں مر کھپ جاتی ہیں۔ ہمیں پتہ بھی نہیں چلتا۔ تمام جانوروں میں صرف ایک آدمی ہے جو مرنا نہیں چاہتا۔ اس کی ابدیت کی خواہش نے دنیا کے تمام مذاہب کو ایسے ناکوں چنے چبوائے ہیں اور مابعد الطبیعاتی طلسمات کے ایسے کارخانے کھلوائے ہیں کہ خدا اور اس کی خدائی مضحکہ خیز بن گئے ہیں۔ مذاہب موت کو انسان پر آسان کیا کرتے اسے اور مشکل بنا دیا اور ابدی عذاب کا پھندا اس کے گلے میں ڈال دیا۔ تصوف کا سب سے بڑا کارنامہ ہی یہ ہے کہ ایک ہی جست میں وہ تمام مذاہب سے بلند ہو جاتا ہے اور طاقت اور قہاری کو محبوبیت اور جمال میں بدل دیتا ہے اور خوف کی بجائے عشق کے جذبے کو اپنی اساس بناتا ہے۔ تصوف یا سریت نے دنیا کے ہر ادب کو اتنا رنگ و آہنگ بخشا تو اس کا سبب یہی ہے کہ تصوف کا تعلق حسن عشق اور کیف و سرشاری اور انبساط و نشاط سے ہے۔ یہ بات غلط نہیں کہی گئی کہ تصوف مذہب کی جمالیات ہے اور گیت، سنگیت، رسم و رواج اور میلوں ٹھیلوں کے ذریعے ایک عام آدمی کی مذہبی زندگی میں تہذیبی رنگ بھرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول "چاندنی بیگم" کا سب سے اچھا باب "کلچر ہیرو" کا ہے جس میں تصوف کے اسی تہذیبی تناظر کو خوب صورتی سے پیش کیا گیا ہے جب کہ "گردشِ رنگ چمن" میں میاں صاحب کے کرشموں اور معجزات کے ذریعے روحانی شخصیت کا جو خاکہ وہ تعمیر کرنا چاہتی تھیں اس میں انھیں اتنی کامیابی نہیں ملی۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول روحانیت کا بیان نہیں کر سکتا۔ دراصل روحانی مکاشفات کا بیان گو خود شاعری کی دسترس میں نہیں ہے لیکن تخیل اور فطرت کے سرّی تجربات کا بیان وہ کر سکتی ہے جیسا کہ ورڈزورتھ اور شیلی کی شاعری سے ظاہر ہے۔ البتہ روحانی تلاش کی کہانی

ناول بہت اچھے طریقے پر سنا سکتا ہے۔ ہرمن ہیس کے ناول یہاں مثالی حقیقت رکھتے ہیں کرشمہ یا معجزہ اس تلاش کی آخری منزل ہو سکتی ہے جیسا کہ سامرسٹ ماٖم کے مشہور ناول "مون اینڈ سکس پنس" میں وہ رشی جس کے ہاتھ میں سکہ پگھل جاتا ہے اس تلاش کی آخری منزل ہے جس سے ناول کا آغاز ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سادھک یا سالک راہ یا جاتری کی تھیم کا استعمال جس خوبی سے ہماری فلموں نے کیا ہے اس کی مثال ہمارے ناولوں میں نہیں ملتی۔

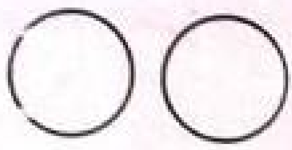
اب جب کہ فلم کا ذکر آ ہی گیا ہے تو اپنی بات میں ایک فلم کے تذکرے پر ہی ختم کروں گا جس کی مشابہت "راجہ گدھ" کی تھیم سے بہت گہری ہے۔

مجھے پتہ نہیں اس دنیا میں رزقِ حرام سے کیا مراد لی جائے اور میں یہ بھی نہیں جانتا کہ آیا اس دنیا میں آدمی رزقِ حرام سے بچ سکتا ہے ـــــ لیکن اس دنیا میں ایک نہیں ہزاروں آدمی ایسے مل جائیں گے جو فیصلہ کرتے ہیں کہ وہ حطام دنیا کی لالچ میں نہیں پھنسیں گے اور رشوت نہیں لیں گے اور سرکار کی کوئی چیز اپنی ذات کے لیے استعمال نہیں کریں گے (یعنی حضرت علی کے اسوۂ حسنہ کی پیروی کریں گے کہ بیت المال کا کام کاج پورا ہوا تو موم بتی بجھا دی اور اپنے مطالعے اور لکھنے کے کام کے لیے اپنی موم بتی جلالی) ہاں ایسے لوگ دنیا میں ہوتے ہیں اور بے داغ زندگی گذارتے ہیں۔

ایسے ہی ایک آدمی پر رشی کیش مکرجی نے فلم بنائی تھی جس کا نام تھا "ستیہ کام"۔ اس فلم کی کہانی راجندر سنگھ بیدی نے لکھی تھی۔ یہ ہندوستان کی چند بہت ہی اچھی فلموں میں شمار ہوتی ہے۔

"ستیہ کام" ایک ایسے آدرش وادی نوجوان کی کہانی ہے جو رشوت اور بے ایمانی کے پیسے کو ہاتھ لگانا پاپ سمجھتا ہے لیکن اس پاپ نگری میں اسے پاکیزہ زندگی گذارنے اور اپنانے کے لیے ایسی ایسی آزمائشوں اور کٹھنائیوں سے گذرنا پڑتا ہے کہ زندگی اجیرن ہو جاتی ہے۔ اس کے مرنے کے بعد اس کا ایک کلرک دوست اس کی بیوی سے کہتا ہے کہ وہ تو شری رام کرشن پرم ہنس اور رمن مہارشی قسم کا آدمی تھا۔ دیکھیے سنت ہمارے بیچ میں ہوتا ہے تو ہم پہچانتے نہیں ہیں، جب وہ خانقاہ نشین ہوتا ہے تو ہمارے لیے سنت ہو جاتا ہے۔ اخلاقی آئیڈیالزم کی آخری

منزل SAINTLINESS ہی ہے اور اس منزل تک پہنچنے کے لیے آدمی کو بڑی یا تناؤں سے گذرنا پڑتا ہے۔ اس فلم کی خوبی یہ ہے کہ خیر و شر کی اس دنیا میں ایک معمولی آدمی اپنے اخلاقی استقلال کے ذریعے ایک عظیم آئیڈیل کا اثبات کرتا ہے۔ بانو قدسیہ کے ناول میں آئیڈیل کا اثبات نہیں ہے بلکہ آئیڈیل کے نہ ہونے کے منفی اثرات کا بیان ہے جو پوری انسانیت کا CONDEMNATION بن جاتا ہے۔ بیدی کی فلمی کہانی 'معمولی میں سے غیر معمولی آدمی کے جنم کی داستان سُناتی ہے اور "راجہ گدھ" اس ڈائمنشن سے محروم ہے۔ یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ ایماندار آدمی کیا نہیں کھاتا۔ یہ بتانا بہت آسان ہے کہ گدھ کیا کھاتا ہے۔



بورژوازی بورژوازی

(عنوان کے لیے افتخار جالب سے معذرت کے ساتھ)

اب جبکہ تاریخِ انسانیت کی سب سے خوں خوار صدی ـــــ ہماری آپ کی پیاری بیسویں صدی، ـ برقی روشنیوں میں جگمگاتی، منشیات کے نشہ میں چور، AIDS کے جراثیم سے کھدبداتی کیمیاوی آلودگیوں سے زہرناک، عالم گیر جنگوں، ملکی لڑائیوں، قبائلی خانہ جنگیوں اور نسلی اور مذہبی فسادوں کے لہو میں نہائی، شہر شہر بم کے دھماکوں، قریہ قریہ دہشت پسندی اور ہر کوچہ و برزن میں قتل و غارت گری کا ننگا کھیل کھیلتی رخصت ہو رہی ہے تو ایک سوال جو ابھر کر سامنے آتا ہے یہ ہے کہ کیا تمدن انسان کی کھال جتنا بھی گہرا ثابت ہوا۔ اس کا جواب ایک پادری کے یہ الفاظ ہیں کہ آدمی کا خون بپتسمہ کے پانی سے زیادہ ہی گاڑھا ثابت ہوا ہے۔ تہذیب اور تمدن صرف ظاہری چمک دمک ہے۔ آدمی کو ذرا کرید دیجیے اور اندر سے خوں خوار بھیڑیا باہر آئے گا۔ اب تو ہم ایوان کارامازوف کی طرح یہ بات بھی نہیں کہہ سکتے کہ "میں خدا کا انکار نہیں کرتا، لیکن اپنی ٹکٹ شکریہ کے ساتھ واپس کرتا ہوں" کیوں کہ ٹکٹ واپس کرنے کے لیے خدا چاہیے، اور خدا یا تو نیطشے کے لفظوں میں مرگیا ہے یا اگر ہے تو کمپیوٹر عہد کے نٹ کھٹ بالک کی طرح ہائی ٹیک وارفیر کی وڈیو گیم کھیلتا نظر آتا ہے۔ اس جہاں سے بے نیاز جو اس کے شوقِ ایجاد کا ستم ظریف مذاق ثابت ہوا ہے۔

اقبال بھلے کہیں کہ تو نے رات بنائی اور میں نے دیا بنایا۔ پُر اسرار کائناتی رات کے سامنے دیا کتنا حقیر ہے اس کی طرف عسکری کو اشارہ کرنا تھا اور وہ کر گئے اور انسانی عظمت اور تسخیرِ قدرت کی باتوں کو یادہ ہوا ثابت کر گئے۔ تکوینی سطح پر مشیتوں کے اس کھیل میں بھلے آدمی دعویٰ کرے کہ مشیتوں کی کلائی مروڑ سکتا ہوں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ قدرت کے خلاف آدمی

ہاری ہوئی جنگ لڑتا رہا ہے کیوں کہ یونانی المیہ ہیرو کی مانند پہلے ہی سے اس کا مقدر طے ہو چکا ہے۔ موت برحق اور یقینی ہے۔ اسے مرنا ہے اور موت ہر چیز کو بے معنی بنا دیتی ہے۔ موت کا اختیار قدرت کے ہاتھ میں ہے۔ کائنات کتنی بے نیاز، کٹھور، خاموش اور پُراسرار ہے۔ اپنا کوئی راز عیاں نہیں کرتی۔ اس کی اندھی طاقتوں کے خلاف آدمی کی لڑائی کتنی غیر مساوی الم ناک اور اپنی آخری شکل میں مضحکہ خیز ہے۔ زندگی کی بازی تو آدمی جنم لیتے ہی ہار جاتا ہے کیوں کہ وجود میں آتے ہی اس کا سفر مسلسل عدم کی طرف ہے۔ زندگی گویا اپنی سرشت ہی میں ٹریجک ہے۔

زندگی کا المیہ قابلِ برداشت بنتا ہے اگر عدم محض خلا نہ ہو اور موت محض فنا نہ ہو۔ زندگی روشنی پاتی ہے معنویت کے اس موتی سے جو عدم کے صدف میں ہوتا ہے۔ لیکن آدمی کا المیہ یہ ہے کہ ماورائی عقائد اور فلسفے اس کی خوں چکاں تاریخ کی تفہیم میں اس کی کوئی مدد نہیں کرتے۔ جس بات نے ایوان کارامازوف کو نظامِ خداوندی سے بددل کیا تھا وہ اس دنیا میں انسان کا بے معنی دکھ اور بپتا تھی۔ ایک غلام کے لڑکے نے زمیندار کے پیارے کتے کو پتھر مار دیا۔ زمیندار نے تمام غلاموں کو بڑے باغ میں جمع کیا۔ قصوروار لڑکے کے کپڑے اتار کر کہا کہ بھاگو اور پھر اس کے پیچھے شکاری کتوں کا غول چھوڑ دیا۔ ایوان جاننا چاہتا ہے کہ نظامِ خداوندی میں اس ظلم کا جواز کیا ہے۔ یہی سوال آشویز کے گیس چیمبروں کے سامنے ان بچوں کو کھیلتے دیکھ کر پیدا ہوا جن کی ابھی باری نہیں آئی تھی اور جو تھوڑے وقت کے بعد ان گیس چیمبروں میں بھسم ہونے والے تھے۔ اسی سوال کے ساتھ آنکھیں آسمان کی طرف اُٹھ جاتی ہیں جب وہ دیکھتی ہیں کہ قومی اور قبائلی دنگوں میں کم سن لڑکیوں پر عزازیل کی کمیں گاہ کے کتے کیسے ہوس ناک دانت نکالے یلغار کرتے ہیں۔

جب آدمی مشیتوں کے کھیل کے معنی سمجھنا چاہتا ہے تو دوستوو سکی کا ایوان کارامازوف پیدا ہوتا ہے۔ ایوان کارامازوف نہیں لیکن دوستوو سکی عیسائیت میں پناہ لیتا ہے۔ مشیتوں کے سامنے سر جھکا دیتا ہے۔ جب وہ سر نہیں جھکاتا، جو اسے سمجھ میں نہیں آتا اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے تو کامیو کا باغی پیدا ہوتا ہے جو ایوان کارامازوف ہی کا ایک روپ ہے۔ جب انسان کی سرشت میں پنہاں تفہیم کی خواہش اور کائنات کی

غیر عقلی طاقتوں کے درمیان تصادم پیدا ہوتا ہے تو ایبسرڈ جنم لیتا ہے۔ ایبسرڈ کیا ہے؟۔ ایک ایکٹر کا اپنی سیٹنگ سے ربط کھو دینا۔ اب وہ اسٹیج پر میکانکی طور پر رٹے ہوئے مکالمات بولتا ہے لیکن اُن کے معنی نہیں سمجھتا۔ وہ خلیفۃ الارض ہے لیکن وہ نہیں جانتا کہ اس کے فرائض کیا ہیں۔ اسے کون سے کام کرنے ہیں۔ قلعہ کے دروازے بند ہیں۔ اور صاحبِ اقتدار لوگوں سے رابطہ قائم نہیں ہوتا۔ یہ کافکا کا افسانہ ہے۔ ایک رواقی جذبہ کے تحت ــــ (سی سی فس کی وہی رواقیت کہ چٹان کو ڈھکیل کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جانا جہاں سے پھر وہ گرتا گراتی نیچے لڑھک آتی ہے) اس پلیگ کا مقابلہ کرنا جس کی زد میں پوری بستی آتی ہے۔ یہ کامیو کا افسانہ ہے۔

اکبرالہ آبادی نے بات تو عقل کی کہی تھی کہ جو سمجھ میں آگیا وہ خدا کیوں کر ہوا، لیکن جو سمجھ میں نہیں آتا اسے عقلیت پسند دماغ بطور خدا کے قبول بھی نہیں کرتا۔ عقلی آدمی خدا کو بھی اپنی عقلی اور انسانی کسوٹی پر پرکھتا ہے اور خدا اسے شبیر حسین خاں سے چھوٹا نظر آتا ہے۔ دوبدھا دہی پیدا ہو گئی کہ آدمی پھر بڑا بن گیا، ــــ وہی آدمی جس کے کرتوتوں سے گھبرا کر آدمی نے خدا میں پناہ ڈھونڈھی تھی۔

ذرا ماورائیت سے اس طرف تاریخ میں آیئے۔ جیمس جائیس کے ہیرو اسٹیفن ڈیڈالس نے کہا کہ تاریخ تو ایک ڈراؤنا خواب ہے فن کار تاریخ کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ یہ اس کا ہیروئک عمل ہے۔ لیکن تاریخ کی اندھی طاقتیں اسے کچلتی ہوئی نکل جاتی ہیں۔ وہ جانتا ہے کہ وہ مارا جائے گا مگر وہ انھیں چیلنج کرنے سے باز نہیں رہتا۔ وہ بہ یک وقت باغی بھی ہے، ہیرو بھی، اور صیدِ زبوں بھی۔ ان تین لفظوں میں بیسویں صدی کے فن کار کے تخلیقی کردار کی تاریخ سمائی ہوئی ہے۔

خوں خوار درندہ صفت آدمی کو دیکھ کر آدمی نے یہ سوال پوچھا ہے کہ کیا واقعی خدا نے آدمی کو اپنی صورت پہ بنایا ہے۔ رومانیوں نے انسان کے شیطانی رُوپ کو پیش کیا جو اُن کے نزدیک اس کائنات کا جواب تھا۔ جس پر یزداں کی نہیں اہرمن کی حکمرانی تھی۔ بائرن نے کین اور منفرڈ جیسے ڈرامے لکھے اور کامیو نے کیلی گولا جو ہر چیز

کو تباہ کرتا ہے حتیٰ کہ خیر و شر کی تفریق بھی مٹا دیتا ہے۔ لیکن میرے نزدیک اس سلسلہ کا سب سے بڑا افسانہ ہمارے یہاں لکھا گیا اور وہ ہے بیدی کا افسانہ "بولو"۔ "بولو" کی تھیم یہ ہے کہ اس شیطانی دنیا میں جینا اتنا مشکل نہ رہے اگر سرے سے خیر کا وجود ہی نہ ہو۔ راکھشسوں کی دُنیا میں دیوی کا کیا کام — اور دیوی ہے ایشو، ایک ماں، ایک گرہستن حسن اور معصومیت کی مورت۔ دھن کے دیوتا گن پتی کے جلوس میں ونایک ایشو کا قتل کرتا ہے۔ کیوں؟ تاکہ دُنیا میں دیوی رہے ہی نہیں۔ یہ قتل ونایک اس گھور اندھکار اور نراشا کے عالم میں کرتا ہے جب ایک اچھا کام کرنے کی پاداش میں پولیس اس پر اتنا ستم گذارتی ہے جسے صرف اس جیسا مضبوط کاٹھی کا آدمی ہی جھیل سکتا ہے۔ ونایک کی نظر میں یہ دُنیا اب خیر و شر کی رزم گاہ بھی نہیں رہی، محض شر کا گہوارہ بن گئی ہے۔ ایسی دنیا میں دیوی کا نہ ہونا ہی بہتر ہے یہاں زندگی معنی کھو دیتی ہے اور قتل معنی خیز بنتا ہے۔ پُر تشدد دُنیا اپنی المناکی بھی کھو چکی ہے، اور محض ہولناک رہ گئی ہے۔ باپ اپنی بیٹیوں کے سینہ میں خنجر بھونک دیتا ہے تاکہ فسادیوں اور فوجیوں کے ہاتھوں اُن کی عصمت ریزی نہ ہو۔ زندگی نے اپنے معنی کھو دیے اور قتل پھر معنی خیز بن گیا۔

عقل و خرد کی برتری کا جو دَور نشاۃ الثانیہ سے شروع ہوا تھا پہلی عالم گیر جنگ نے اس کا خاتمہ کر دیا۔ ۱۹۱۴ء تک آزولڈ سپینگلر نے اپنی کتاب مغرب کا زوال مکمل کر لی تھی۔ پہلی جنگِ عظیم مارکس، فرائڈ فریزر اور ینگ کے اس خیال کی تصدیق تھی کہ آدمی بہت عقلی جانور نہیں جو خود کو اور گرد و پیش کو کنٹرول کر سکے، بلکہ تاریک قوتوں اور جبلتوں سے بھرا ہوا ایک ناقابلِ فہم وجود ہے جو اپنے اندر اور باہر کی اُن طاقتوں کو سمجھ نہیں پاتا جن کا وہ شکار ہے۔

کرکے گارد کی عیسائی وجودیت اور سارتر کی الحادی وجودیت ایک ہی سکّہ کے دو رُخ ہیں۔ کرکے گارد نے بتایا کہ تاریخ کچھ بھی نہیں۔ اصل مسئلہ تو انسان اور خدا کے رشتہ کا ہے۔ عقل خدا کے وجود اور اس کی اچھائی کو ثابت کرنے سے قاصر ہے۔ ایمان اندھیرے میں ایک چھلانگ ہے جو آدمی اس لیے بھرتا ہے کہ وہ وجود کی ہیبت، دہشت

اور کرب کو برداشت نہیں کر پاتا۔ سارتر نے کہا کہ خدا ہو یا نہ ہو وجود کی ہیبت، وحشت اور اس کا کرب برقرار رہتا ہے۔ خدا کے ہونے نہ ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ایلیٹ کے نزدیک خدا اور اس کی بنائی ہوئی دنیا کے بیچ ایک بڑی خلیج پیدا ہو گئی ہے۔ آدم کے گناہِ اوّلیں کے سبب یہ دنیا ایک گناہ آلود دُنیا ہے جس میں انحطاط تبدیلی کی سرشت ہی میں موجود ہوتا ہے۔ لہٰذا ایلیٹ تمام تغیّرات کے درمیان جو چیز تغیّر نا آشنا ہے اس کی تلاش کرتا ہے۔ یہی گھومتے پہیئے کا ساکن مرکز ہے۔ ایسی چیزیں باہم مل کر روایت کی تشکیل کرتی ہیں۔ ایلیٹ کا روایت کا نظریہ زمانی نہیں مکانی ہے۔ فن اور فکر کے عظیم شاہکار ہمارے سامنے ایک نقشہ کی مانند بکھرے ہوئے ہیں۔ اُن سے رابطہ آدمی کو تاریخ اور وقت کے جبر سے بلند کر دیتا ہے۔

ایلیٹ محسوس کرتا ہے کہ صنعتی نظام کے بے دریغ اندھا دھند پھیلاؤ نے ہر طبقہ میں عورتوں اور مردوں کے ایسے ہجوم کو جنم دیا ہے جو روایت سے کٹا ہوا، مذہب سے بیگانہ اور اجتماعی ترغیب MASS SUGGESTION کا شکار ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانوں کی بھیڑ پیدا کرتا ہے اور جہاں تک بھیڑ کا تعلق ہے اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ بھیڑ اچھا کھاتی ہے، اچھے مکانوں میں رہتی ہے اور منظم ہے ایلیٹ کی بنیادی لڑائی تو میکانکی آدمی کے خلاف ہی تھی۔ خیر و شر کی آگہی کے ساتھ آدمی جو گناہ کرتا ہے اسے وہ اس ثواب پر ترجیح دیتا ہے جسے آدمی میکانکی طور پر کرتا رہتا ہے۔

بھیڑ کی نفسیات کے متعلق ایلیٹ سے بھی قبل سیاسی اور سماجی مفکر جان سٹوارٹ مِل لکھ چکا تھا:

"لوگ جو کچھ بھی کرتے ہیں اس میں مروجہ اطوار سے موافقت کا خیال وہ سب سے پہلے کرتے ہیں۔ ان کی پسند بھیڑ کی پسند ہوتی ہے۔ وہ انتخاب بھی انہی چیزوں میں سے کرتے ہیں جو عموماً لوگوں میں عام ہوتی ہیں۔ شخصی پسند، شخصی مذاق، اور طرزِ عمل کی انفرادیت سے اس طرح دامن بچایا جاتا ہے گویا یہ جرائم ہوں ... اپنی فطرت کی پیروی نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگوں کے پاس اپنی ایسی کوئی فطرت ہی نہیں بچتی جس کی پیروی کی

جائے ۔۔۔۔ ۔۔ میرے کہنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ ان چیزوں کی بجائے، جن کی طرف اُن کی طبیعت راغب ہوتی ہے اُن چیزوں کا انتخاب کرتے ہیں جو عام اور رسمیہ ہیں۔ دوسری چیزوں کے لیے رغبت پیدا ہوتی ہی نہیں۔"

دراصل فن کار کا بنیادی سروکار ہمیشہ انسانی صورتِ حال سے رہا ہے۔ وہ تاریخ کے ہر موڑ پر ایک ہی سوال پوچھتا ہے۔ میں کون ہوں اور اس دنیا میں کیا کر رہا ہوں۔ نوئل کوارڈ اور برنارڈ شا میں فرق کرتے ہوئے ایلیٹ کہتا ہے کہ نوئل کوارڈ جیسے لوگ ادب اس طرح تخلیق کرتے ہیں گویا انسان کا کوئی ماورائی ڈائمنشن ہی نہیں، اور اس کے مسائل ڈرائنگ روم کے مسائل ہیں۔ اس کے برعکس ذرا دیکھیے، ایلیٹ کہتا ہے کہ عقلیت پسند اور افادیت پسند آدمی کی حسیت نے سینٹ جان میں احساسات اور جذبات کے کیسے آفاق روشن کیے ہیں۔

تاریخ میں ادیبوں اور فن کاروں کی نظر میں کیوں بورژوازی ہمیشہ مشکوک اور مشتبہ رہا ہے؟ ۔ اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ لکھنے والوں کا تعلق ہمیشہ قدروں سے رہا ہے۔ فرانس کے وہ فن کار جن کا تعلق بورژوا طبقہ سے تھا۔ لیکن جو اشرافیہ کی ملازمت میں تھے وہ انقلاب فرانس کے بعد بھی جب کہ اشرافیہ کا زوال ہوا اور بورژوا برسرِاقتدار آیا ایسا ادب تخلیق کرتے رہے جس کا سروکار قدروں سے تھا اور یہ قدریں اشرافیہ کی دی ہوئی تھیں۔ ان قدروں کا تعلق اتنا افادیت سے نہیں تھا، جتنا کہ ایک مہذب اور شائستہ شخصیت کی تعمیر سے تھا۔ بھلا بورژوا کو ایسے روپ میں کیا دل چسپی ہو سکتی تھی جو اس کی افادیت اور کفایت شعاری، اور گنتی اور محنت کو حقارت کی نظر سے دیکھتا ہو۔ چنانچہ بورژوا آرٹ سے بے نیاز اپنا کام کرتا رہا اور ادیب و شاعر اس سے کھنچاؤ اور بیزاری محسوس کرتے رہے۔

بورژوازی کا ہر کام سوچا سمجھا محتاط، جو کھا ہوا، محدود افادیت کا حامل نفع انعام یا بدلہ کی لالچ میں ہوتا۔ بھلا وہ انتونی جیسا عاشق کیسے بن سکتا تھا جو کہے I HAVE KISSED AWAY KINGDOMS اس کے پاس اگر شاہوں کی طاقت کا جلال

نہیں تھا تو غریبوں کے انکسار، صبر اور ایثار نفسی کا وہ جمال بھی نہیں تھا جو مغرب میں مسیح کے حلم اور مشرق میں صوفیا کے فقر کو نمونہ بنانے سے حاصل ہوتا تھا۔ بورژوا کی زندگی عموماً نارمل، معمولی سطحی اور صحت مند ہوتی ہے۔ یہ نارمل زندگی نہ تو زندگی کی معنویت کو آشکار کر سکتی نہ انسانی مقدّر اور صورتِ حال کے مسائل پر روشنی ڈالتی۔ بورژوا انسانی معاشرے کو کوئی بڑے نصب العین دینے سے قاصر تھا۔

آڈن نے بتایا ہے کہ شعری مزاج بڑے سپاہی، پہلوان، بڑی وراثت پانے والی خواتین، اچھے خاندانوں کے نوجوان، بڑے لیٹروں اور بڑے پاگلوں کی طرف کیوں کھنچتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر کے لیے انسانیت دو گروہوں میں بٹی ہوئی ہے۔ ایک تو وہ بے حد مختصر تعداد کے لوگ جو باصلاحیت ہیں اور جو شیکسپیئر کے الفاظ میں اپنے چہروں کے آپ مالک ہیں اور دوسرا وہ بڑا گروہ جو بے چہرہ ہے، جو کچھ بھی نہیں۔ اس سوال کے جواب میں کہ وہ لوگ جن کا آرٹ سے کوئی سروکار نہیں ہوتا وہ کیا ہوتے ہیں۔ E.E.CUMMINGS نے کہا تھا۔ کچھ بھی نہیں ہوتے۔

دورِ وحشت میں زندگی اجتماعی تھی۔ انفرادی ملکیت کا کوئی شعور نہیں تھا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ میں کوئی فرق نہیں تھا۔ بربریت کا دور سماجی جارحیت یعنی جنگ اور فتح کا دور تھا۔ غنیم اور آقا سب کے سب مرد تھے۔ عورتیں قیدی بنائی گئیں اور ان کا کام خدمت گذاری تھا۔ بربریت کے ترقی یافتہ دور میں وہ اشرافیہ پیدا ہوا جس کے مشاغل غیر محنتی کام تھے یعنی جنگ، حکمرانی، ادب اور کھیل کود، یہ کام ایسے تھے جنھیں کرنے کے لیے آدمی کو روزمرّہ کی محنت اور مشقت سے بری الذمّہ رہنا پڑتا تھا۔ محنت سے یہ رستگاری معاشی برتری پر مبنی تھی اور چوں کہ یہ برتری آدمی کی غاصبانہ، فاتحانہ اور لوٹ کھسوٹ کی طاقتوں کا نتیجہ تھی اس لیے اس کی یہ سرگرمیاں نہ صرف قابلِ احترام تسلیم کی گئیں بلکہ مردانہ بھی۔ اب شاید آڈن کی بات زیادہ واضح طور پر سمجھ میں آئے گی۔ ایک دوکاندار اور کارخانہ دار کی جگہ کیوں لٹیرے، آوارہ گرد، عاشق مزاج اور پاگلوں کی طرف شعری مزاج کشش محسوس کرتا ہے۔ بائرن کا ڈان وان،

سروینٹس کا ڈان کیو ہوٹو، فیلڈنگ کا ٹام جانس، پکارسک یعنی چوروں کے ناول، گورکی کے آوارہ گرد مارک ٹوین کے بھگوڑے بچے۔ دوستوو سکی کے عظیم پاگل، منٹو کے دلال طوائفیں، غنڈے، بیدی کے بھولے بچے، بکاؤ باپ، اور عاشق مزاج بوڑھے، عصمت کی نانیاں، پھوپھیاں اور باندیاں اس بات کی دلیل ہیں کہ تخلیقی ذہن کاروباری اور ارضی مقاصد سے کیسا بدکتا ہے۔

برٹرنڈ رسل اپنی خود نوشت میں روس کی ملاقات کے تاثرات بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ روس میں مشین کا زندگی پر دباؤ دیکھ کر طبیعت گھٹنے لگتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ یہ حکومت روس کے لیے بہترین ہے۔ اگر آپ پوچھیں کہ دوستوو سکی کے کرداروں پر حکومت کیسے کی جا سکتی ہے تو آپ میری بات سمجھ سکیں گے۔ لیکن پھر بھی یہ صورتِ حال لرزہ خیز ہے۔ روس اپنے ایک ایک کسان کی حد تک فن کاروں کی قوم ہے۔ اور بالشویکوں کا مقصد انھیں محنت کش اور جتنا بن سکے اتنا یانکی YANKEE بنانے کا ہے۔

کیا یہ بات ہم ہمارے ملک کے متعلق نہیں کہہ سکتے کہ یہ تو راس گربی اور بھانگڑا ناچنے والوں، دوہوں اور چوپائیاں گانے والوں، تیرتھ یاترا کرنے والوں کا دیس تھا جسے صنعتی نظام کی بھگدڑ نے ایسا حواس باختہ کیا ہے کہ وہ اپنی زندگی کا آہنگ کھو بیٹھا ہے اور خوش رہنے کی اپنی فطری صلاحیتوں سے محروم ہو گیا ہے۔ گاؤں بدصورت شہروں میں اور شہر گندی غلیظ جھونپڑ پٹیوں میں بدل رہے ہیں جن میں مدقوق عورتیں اور ننگ دھڑنگ بچے رنگین ٹی وی پر پوش لائف سٹائل رکھنے والے طبقہ کی سیریلیں دیکھتے ہیں اور اس طبقہ کے عیب پوش مفسروں کے مطابق اپنا دکھ چند گھڑیوں کے لیے بھول جاتے ہیں۔

دو نمبر کا پیسہ، ٹیکس کی چوری، شیئر بازار کے گھوٹالے، غذاؤں اور دواؤں میں ملاوٹ سمگلروں، مافیا، اور رشوت خور سیاست دانوں کا گٹھ جوڑ، فرقہ پرست اور فاشسٹ سیاست کی پشت پناہی، پرائیویٹ سیناؤں کی سرپرستی، اور فضا کو پولیوشن سے بچانے کے ہر اصول کی بے غیرت خلاف ورزی نے بورژوا تمدن کو فطرت، انسان اور کلچر کے

خلاف ایسے جرائم کا ذمّہ دار بنایا ہے جسے تاریخِ انسانی کبھی معاف نہیں کرے۔

کلچر کے خلاف جرم کی ایک مثال دیکھیے۔ میرے شہر میں مسلمان راجستھانی عورتیں شادی کے موقعوں پر دل نواز راجستھانی گیت گاتیں۔ مولویوں نے فتویٰ دیا کہ گیت گانا منع ہے۔ ان کی جگہ وڈیو فلم آئی۔ مار دھاڑ، قتل، خون، ننگے ناچ، زنا بالجبر کی گندی تصویروں نے جگمگاتی رات کے بھید بھرے حُسن، رت جگے کے کھانوں، لڑکیوں کی چھیڑ چھاڑ اور خوبصورت گیتوں کی جھنکار کی جگہ لے لی۔ ہمیشہ کلچر مذہبی تنگ نظری اور کمرشیل کلچر کی زد میں رہا ہے اور اُن کے ہاتھوں زک اُٹھائی ہے۔

ستاں دال نے جب پہلی بار یورپ کے صنعتی علاقوں کا سفر کیا تو اس کا اوّلیں احساس یہ تھا کہ پیداوار کی طرف اتنے زبردست رجحان کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا ہوگا کہ زندگی سے لطف اندوزی کی جو صلاحیت فطرت نے آدمی میں رکھی ہے وہ مسخ ہوجائے۔ ستاں دال کا مطلب یہ نہیں تھا کہ آدمی اپنی پُرمشقّت مصروف زندگی میں تفریح اور نشاط کے مواقع پیدا کرے، بلکہ یہ تھا کہ آدمی نے اپنے روزمرّہ کے کاموں میں جس طرح EROTIC فرار کی گنجائش رکھی تھی یعنی اپنی زندگی میں جس طرح اس نے ایسے نفسیاتی کھُلے میدان پیدا کر رکھے تھے جو روزمرّہ کی محنت کو گوارا بنائے ہوئے تھے، یہ میدان اور اخذِ مسرّت کی اس کی یہ صلاحیتیں میکانکی صنعتی مشقّت نے ختم کردی تھیں۔ ستاں دال محسوس کرتا تھا کہ اب مشقّت ہر سماجی طبقہ کا مقدّر بن گئی ہے اور اس طرح تازہ تجربہ اور سماجی افادیت میں انتخاب دشوار ہوگیا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ محنت کوشی جو نئی دنیا میں اپنی راہ بنا رہا تھا وہ شوروبیرا اور خودنگر دونوں قسم کے آدمیوں کے لیے خطرہ تھا۔ یہ احساس بھی پیدا ہو رہا تھا کہ عملی سرگرمیاں، ارضیت اور محنت و مشقّت پر اصرار آدمی کے نازک احساس جذباتی کھلنڈرے پن اور جسمانی لذت کو کھٹّل بنا رہا ہے۔

فرائیڈ استاں دال کی بات اچھی طرح سمجھ پاتا۔ فرائیڈ اچھی طرح جانتا تھا کہ آدمی کی LIBIDINAL یا جنسی قوتیں محدود ہیں اور زندگی کے مختلف شعبوں میں ان کی مناسب تقسیم ضروری ہے۔ وہ سماج جو زیادہ پیچیدہ ہوگیا ہے اور آدمی پر

زیادہ بوجھ ڈالتا ہے وہ گویا اسے مجبور کرتا ہے کہ جنسی عمل سے اپنی قوتوں کو کھینچ کر دوسری جگہ لگائے۔ بالزاک کے الفاظ میں گویا کشمکش طاقتور جبلی جذبات اور روزمرہ کے کام کاج کے درمیان تھی جو ہماری زندگی کو مشین بنا دیتے ہیں۔ ایروز اور تمدن کی اس کشمکش کو بعد میں ہربرٹ مارکیوز اور جان براؤن نے اتنی شدت سے بیان کیا کہ ان کے نظریات جدید صنعتی تمدن کا بڑا تہمت نامہ بن گئے۔

بادلیئر کا خیال تھا کہ عشق اور دکانداری ساتھ نہیں چل سکتے۔ کیا آپ غزل کے عاشق کو گھی تیل کی دکان پر بیٹھا تصور کر سکتے ہیں۔ بادلیئر عشق کو گھریلو فرض نہیں بلکہ ذات کا تخلیقی اظہار سمجھتا تھا اور اس کی پہلی شرط یہ تھی کہ آدمی پیسہ کمانے یا معاشی ذمہ داری سے آزاد ہو۔ جنس کا یہ تصور جو دائمی جمالیاتی HOLIDAY کا ہے افادی ادب کے نظریہ کے فروغ پاتے ہی جب کشتنی ٹھہرا تو غزل کی شاعری بھی گردن زدنی قرار پائی۔ جب شاعر نے کہا کہ اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں، ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں، تو گویا وہ تکمیلِ ذات کی اشرافیہ قدر کی ہی ترجمانی کر رہا تھا۔ اس تصور کا نتیجہ یہ ہوا کہ بعد میں ادیب و شاعر بیوپاری کو ایک ٹھہری ہوئی، بیٹھی ہوئی عشق کے جذبات سے عاری، اور قوتِ حیات سے محروم شخصیت خیال کرنے لگے اور مادی کامیابی کو روحانی نامردی سے الگ کر کے دیکھ نہیں سکتے تھے۔ بیدی کے افسانہ میتھن میں مگن ٹکلہ کی بدصورتی اور نامردی اس کے بنیئے پن ہی کا نتیجہ ہے۔ اس کے برعکس سراجو ننگی ہوس کا نمونہ ہے۔ ایروز کا حسن صرف کیرتی میں ہے جس کے حسن اور آرٹ کو یہ دونوں اپنی اپنی ہوس، ہوسِ زر اور ہوسِ جنس کا نشانہ بناتے ہیں۔

لیڈی چیٹرلیز لور میں کان کا مالک سرکلی فورڈ جسمانی اور جنسی طور پر اپاہج ہے۔ لارنس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ کلی فورڈ کی مفلوجیت اس کی نوع کے آدمیوں کی جذباتی اور روحانی زندگی کے بگاڑ کی علامت ہے۔ محدود اور حد سے زیادہ شعوری مقصدِ حیات جنس کی توانائی کو کیسے کمزور کر دیتا ہے اس کی طرف اس ناول میں اشارہ پنہاں ہے۔ لارنس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ارادے اور ذہن کی پابستگی سے نجات دلا کر ہی آدمی اور

بایولوجیکل دنیا کے بیچ ہم آہنگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ لورنزواژی مباشرت کو تندرستی اور افزائشِ نسل کے نیک مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ نماز سے ورزش کے فائدے بھی اُٹھاتا ہے۔ لیڈی چیٹرلیز لور ازدواجی زندگی میں PRUDERY پر قابو پانے کی کہانی ہے تاکہ ہوس اور چھچھورپن کو دور کر کے جبلّت کو انسانی تعلقات میں بہتر رول ادا کرنے کا اہل بنایا جاسکے۔ لارنس سماجی نہیں بلکہ نفسیاتی معنی میں جنسی آزادی کی حمایت کرتا ہے۔ وہ ازدواج میں یک زوجگی کا حمایتی ہے۔ جب برنارڈ شا نے کہا کہ جنس کے معاملہ میں پادریوں کی بجائے طوائفوں کی رائے زیادہ درخورِ اعتنا ہونی چاہیے کیوں کہ طوائفوں کا جنس کا تجربہ پادریوں سے زیادہ ہوتا ہے تو لارنس نے لکھا کہ جنس کے بارے میں پاپائے روم شا جیسے آزاد مفکروں سے زیادہ جانتا ہے کیوں کہ پوپ کے لیے جسمانی تعلق ایک مقدس رسم SACRAMENT ہے جب کہ شا کے لیے یہ تعلق ایک خرید و فروخت کی چیز ہے۔ لارنس نے تو پادریوں کے اس حق کی بھی حمایت کی تھی کہ کلیسا میں برہنہ باہوں کو ممنوع قرار دیں۔ ایسی نمائش کو لارنس چھچھوری ہوس پرستی خیال کرتا تھا۔ اپنے مضامین میں چولی گھاٹ کے بلاؤز پر منٹو کی خفگی یاد کیجیے اور ان دونوں فحش نگاروں کی جنسی اخلاقیات پر ذرا ٹھنڈے دل سے غور کیجیے۔

لارنس کی یہ ناول جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے ہم صنعتی پھیلاؤ کے ہاتھوں فطرت کی تباہی کا نقشہ دیکھتے ہیں۔ دیواریں، چھتیں، راستے اور کیچڑ تک کوئلے کی بھوسی سے کلونس میں لتھڑے ہوئے ہیں۔ ہر چیز فطری حس کا حیات کے ابتہاج کا انکار کرتی ہے۔ اس وفورِ حیات کا انکار کرتی ہے جو درندوں اور چرندوں کو سڈول جسم اور پرندوں کو ان کا حسن اور رنگ بخشتی ہے۔ صنعتی نظام نے فطرت سے آدمی اور آدمی سے آدمی کا رشتہ توڑ دیا۔ اس کی وجدانی، جبلّی اور تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ دیا۔ گنتی کرنے والی عقلیت پسندی اور افادیت پرستی نے اس سے جبلّت کا فشار، نشاطِ زیست کا جذبہ، اور عمل کی برجستگی چھین لی۔ آدمی کی جبلی قوتوں کا گلا گھونٹ کر ہی اس میں اُن قوتوں کو رہا کیا جاسکتا تھا جو صنعتی تنظیم کے لیے ضروری تھیں۔

آرتھر ملر کے ڈرامے DEATH OF A SALESMAN میں ولی لومین کا لڑکا BIEF اپنے باپ کے اس مشورے کو ماننے سے انکار کر دیتا ہے کہ وہ بھی باپ ہی کی طرح اپنی خوبصورت شخصیت اور جوانی کو سیلز مین شپ کے لیے وقف کر دے۔ میں جب سینکڑوں اور ہزاروں اُن خوبصورت جامہ زیب نوجوانوں کو دیکھتا ہوں جو سورت سے بمبئی اور بمبئی سے پونہ ہر روز آٹھ آٹھ گھنٹہ کا سفر کر کے سیلز مین شپ کا کام کرتے ہیں تو BIEF مجھے ایک دوسری دنیا کا ہی آدمی لگتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح اس کا چچا اور ولی لومین کا بھائی جو الاسکا چلا گیا تھا اور بڑی کٹھنائیوں کے بعد جس نے خوب دولت کمائی تھی ایک ایسی دنیا کا آدمی تھا جو اب FADE OUT ہو چکی تھی۔ ولی لومین اپنے بھائی کے بھوت سے پیچھا نہیں چھڑا سکا۔ یہ بھائی امریکی شخصیت کے ہیروئک پہلو کا نمائندہ تھا۔ BIEF بازار کی قدروں اور PERSONALITY CULT کے خلاف ہے۔ وہ زیادہ تخلیقی کام تلاش کرنا چاہتا ہے۔ وہ کھلی فضاؤں میں رہنا چاہتا ہے اور وہی کرنا چاہتا ہے جو اس کا جی چاہے۔ بھائی اور بیٹا حقیقی ہیں جب کہ ولی لومین غیر حقیقی ہے۔ سیلز مین جو کچھ بیچتا ہے اس کے لیے وہ نہ تو تخلیقی طور پر ذمہ دار ہے نہ اخلاقی طور پر۔ PRODUCT سے چوں کہ وہ معنی خیز رشتہ قائم نہیں کر سکتا۔ اس لیے وہ اپنے گاہکوں سے بھی جھوٹا رشتہ قائم کرتا ہے۔ اس عیاری مکاری اور فراڈ کا شکار بالآخر خود سیلز مین ہوتا ہے اور سوائے چرب زبانی کے اپنے گاہکوں سے تعلقات بنانے کی اس کے پاس کوئی صورت نہیں ہوتی۔ ڈرامے کا ایک اخلاقی سبق یہ ہے کہ بازار کے ساتھ انسان تعمیری اور پائدار تعلق قائم نہیں رکھ سکتا۔ بازار ناقابلِ پیش بینی، ناپائدار اور عارضی ہے اور انسان کو ناپائدار بناتا ہے۔ ناپائدار نیو پر پائدار شخصیت کی تعمیر کیسے ممکن ہے۔

ظاہر ہے جدید ٹکنولوجیکل سماج نہ ہپیوں سے چل سکتا ہے نہ شاعروں سے۔ افلاطون نے بھی فلسفیوں کی حکومت کا تصور پیش کیا لیکن فلسفی بادشاہوں کی ریاست میں شاعروں کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی۔ شاعر، صوفی اور عاشق حال مست ہوتے ہیں اور نیا بورژوا ژی مال مست تھا۔ وہ مُنہ جو اور خود نگر دونوں قسم کے آدمیوں کو ناپسند کرتا تھا۔

بادلیئر نے اپنے مختصر ڈرامائی سکیچ "ڈان وان کے آخری دن" میں اشرافیہ کے ٹریجک زوال کو پیش کیا ہے۔ اس مختصر منظر نامہ میں صرف دو کردار ہیں۔ ڈان وان اور اس کا ملازم سپورریلو۔ سپورریلو صرف نوکر نہیں ہے بلکہ تجارت کے ذریعے اپنی حالت بہتر بنانے کے بورژوازی عزم سے بھی سرشار ہے۔ بورژوازی مستقبل میں حاصل ہونے والے اقتصادی مفادات کی خاطر لمحۂ موجود کے نشاط کو قربان کرتا رہتا ہے۔ نہ تو وہ نچلے طبقہ کی وقتی نشاط جوئی کو پسند کرتا ہے نہ اشرافیہ کی فضول خرچی، غیر ذمہ داری اور عافیت دشمنی کو۔ یہ منظر نامہ متوسط طبقہ کے ہاتھوں اشرافیہ کی شکست ہی نہیں بلکہ بازار کے ہاتھوں جذبۂ عشق کی شکست بھی ہے۔ اخیر میں سپورریلو ایک ایسے آدمی کے طور پر سامنے آتا ہے جس میں عقل مندی اور بازاری پن، نیکی اور کفایت شعاری دونوں ایک عجیب روحانی بگاڑ کی صورت میں گڈمڈ ہوتے ہیں۔ یعنی ایک بدھو ــــ کفایت شعاری اور اعتدال پسندی کے فلسفی بنجامن فرینکلن جیسا جسے ستاں دال فلاڈلفیا کا مستری کہتا اور جو افادی اخلاقیات کا مجسمہ تھا۔

میکس ویبر نے کہا تھا کہ جدید سماجی اداروں کو چلانے کے لیے غیر عقلی اور داخلی MOTIVES والے آدمی کو ختم کرنا ہوگا، اور اس کی جگہ چاق و چوبند اور ذہین اور فطین آدمی کی ضرورت پڑے گی۔ ساؤل بیلو نے اپنی ناول MR. SAMMLER'S PLANET میں ایک جگہ لکھا ہے کہ تنگ اور تاریک کھولیوں میں حشیش کے نشہ میں دھت نوجوانوں کو اسپتال پہنچانے کا کام چاق چوبند اور اپنے کام میں ہوشیار بیوروکریٹوں ہی کے ذمہ آئے گا۔

لیکن میکس ویبر جیسا عقلیت پسند عمرانی مفکر بھی اس چاق چوبند آدمی سے خوش نظر نہیں آتا جسے جدید بیوروکریٹک اداروں نے جنم دیا ہے۔ یہ تنگ اور محدود ذہن اور چھوٹے چھوٹے نصب العین والا آدمی جو اصولوں، قاعدوں اور قانونی ضوابط کی بنا پر چلتا ہے ایک ایسے بیورو ٹین کی یاد دلاتا ہے جو ہمیشہ ورین گیا ہے۔ ایسے آدمی سے ادیب اور فن کار ہمیشہ متنفر رہا۔ فلابیر اپنے ایک مجسٹریٹ دوست کے بارے میں کہتا ہے کہ اس کا کام احمقانہ ہے جو صرف بے وفا بیوی کے شوہر کو زیب دیتا ہے۔ (ایک بار پھر

افادیت اور بے حِسی میں مماثلت دیکھیے) ۔ سیزر گریشیا کی نظر میں بالشویک نیا بورژوا، نیا بیورو کریٹ کلاس تھا جس کا کام بد صورت تفاصیل جمع کرنا تھا۔ بادلیئر نے کہا کہ بہت فرق نہیں پڑا ہے سوائے اس کے کہ اصطبلوں میں کام کرنے والے نئے خچر آ گئے ہیں۔

بورژوا سوسائٹی کا سیاسی نعم البدل مارکسی سوشلزم ہے جو عقلی اصول پر مبنی ہے۔ ادیبوں نے بورژوا کو سماجی TRIVIALITY اور ذہن کی اور بڑھتا بڑھ سر گرمیوں کا نمائندہ سمجھا۔ وکٹر ہیوگو نے کہا کہ بورژوا آبادی کا مطمئن حصہ ہے۔ لیکن مارکس کو عقلیت پسندی ٹکنولوجی اور سلیقہ مندی پر بھروسا تھا اور وہ بورژوا کو ان تینوں کا نمائندہ سمجھتا تھا۔ لیکن مارکس کا کہنا تھا کہ بورژوا ایک عبوری مرحلہ ہے سماجی ارتقا میں۔ مارکس کی نظر میں بورژوا کا کارنامہ یہ تھا کہ اس نے ہر قسم کی سماجی، اخلاقی اور مذہبی جذباتیت کو ختم کر کے، جس کی نقاب تلے تاریخ میں ہمیشہ کمزوروں کا استحصال ہوتا رہا، براہِ راست اور برہنہ لوٹ کھسوٹ اور استحصال کو رواج دیا۔ اس سے اقتصادی رشتے اور سماجی حقیقت زیادہ واضح ہو گئی۔ سرمایہ داری نظام پہلا آفاق گیر اقتصادی نظام تھا جو علاقائیت کی جگہ کازمو پولیٹنزم کے لیے راہ بنا رہا تھا۔ مارکس محسوس کرتا تھا کہ بورژوا انقلاب کے سبب دیہات شہروں پر زیادہ دارومدار رکھتے ہو جائیں گے اور اس طرح انسانی آبادی کا ایک بڑا حصہ احمقانہ دیہاتی زندگی سے نجات پا جائے گا۔

سوشلزم تو آیا اور چلا بھی گیا، اپنے جلو میں لیبر کیمپوں، لاکھوں آدمیوں کے قتلِ عام، آمرانہ ریاستوں کی ہولناکیوں اور نسلی کشت و خون کی بھیانک تاریخ چھوڑ کر ——— اور اب مارکس کے خیالات اسی بورژوا اتری فکر کا حصہ بنے ہوئے ہیں جو ڈنکل، گاٹ، کامن مارکیٹ اور نٹ ورکس ٹی وی کے ذریعہ پوری دنیا کو ایک گلوبل ویلیج میں بدل رہی ہے۔ احمقانہ دیہاتی زندگی ہی نہیں، بلکہ پسماندہ قومی تہذیب بھی ہانگ کانگ کی فرستادہ کمرشیل کلچر کے لیے جگہ خالی کر رہی ہے۔ دُنیا کیا سے کیا ہو جائے گی یہ تو کون بتا سکتا ہے لیکن دُنیا کو ایک رنگ میں رنگنے کے خوابوں کو ادیبوں نے کبھی پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا۔ کوزموپولیٹزم کی ناک کے نیچے ایلیٹ نے کہا کہ شاعری نہ صرف یہ کہ قومی ہوتی ہے

بلکہ حاسدانہ طور پر قومی ہوتی ہے۔ ادیب ہمیشہ چھوٹی آبادیوں، فطرت کی آغوش میں بسے ہوئے گاؤں، چھوٹی چھوٹی قدیم معصوم تہذیبوں میں خود کو آسودہ محسوس کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مارکس کے ہم عصروں میں مشینری کی بجائے گرجاؤں کی تعریف ملتی ہے اور وہ جو AGNOSTIC تھا وہ بھی سیکولرزم کو زندگی اور حسن کے لیے خطرہ سمجھتا تھا۔ ٹکنولوجی کو فن کاروں نے فطرت کے ارتباط حسن اور اسرار کو گزند پہنچانے والی چیز سمجھا۔ یہ دور قرونِ وسطیٰ کی بازیافتی کا دور ہے جس پر ایمیلی زولا نے بھنّا کر کہا تھا کہ رومانی شاعری ہوئی صدیوں کی تاریخ اور دوسرے ملکوں کی سیاحتوں میں گریز کرتے ہیں اور ہمارے دور کی سائنس کی فتوحات کے گن گانے کی بجائے وہ کتھاؤں، مقامی آتش بازی اور مشرق کے سکون اور گندگی کو اسی طرح پسند کرتے ہیں جس طرح بچے رنگوں کو۔

ٹکنولوجی سے فرار زمان میں بھی ہوا اور مکان میں بھی۔ فرنچ بوہیمیا کے معماروں میں سے ایک نے کہا ہے کہ اگر اس کا ملک بھر سے غیر منظم اور رنگین تصویروں کا مرقع نہیں بنتا تو وہ جنگلوں میں چلا جائے گا۔ گاگن ٹاہیٹی اور لارنس میکسیکو چلا گیا۔ پرانے قبائل کی چاہت میں ریڈ انڈینوں اور جپسیوں کے طریقۂ حیات میں دلچسپی پائی گئی۔ امریکہ جو متوسط طبقہ پر مشتمل قوم ہے اس کا ادب بھی ایسی انٹی بورژوا کمیونٹیز کی کہانیوں سے بھرا ہوا ہے۔ مثلاً سٹائن بک کے ٹورٹیلا فلیٹ اور کناری رو کے باشندے۔ نکمے، پس ماندہ سماج کے ٹھکرائے ہوئے بے عزت اور بے آبرو عجیب وغریب لوگ انتہائی متحدہ سماج میں بھی اپنی کشش رکھتے ہیں۔ بادلیئر کی وہ بات یاد کیجیے کہ ادب طاقت اور اقتدار کی شہ نشینوں میں بہت بے چینی محسوس کرتا ہے اور بہت ہی معمولی اور چھوٹے لوگوں مثلاً آوارہ منشوں، کوچوانوں، شرابیوں، طوائفوں، دکانداروں، نوکروں اور خادماؤں کے قریب آکر کھل اٹھتا ہے۔

فلابیر کے یہاں بورژوا شخصیت کی ایک ٹائپ کے طور پر ابھر کر آتا ہے۔ اس کی ناولوں میں ہی نہیں بلکہ دوسری تحریروں میں بھی۔ فلابیر کے لیے بورژوا علامت تھا۔

پیشہ ورانہ عزائم اور سماجی رکھ رکھاؤ کی (اتنے بے رنگ طور پر بورژوا جتنی کہ قانون کے مکتب کی بنچیں ہوتی ہیں) تخیل کی وہ خصوصیت جو TO THE POINT ہونے پر اصرار کرتی ہے۔ (ہملٹ کے چند تضادات پر دی موسے کے اعتراضات کو وہ صریحاً بورژوا کہتا) احساس اور آرزو کے چند نازک پہلوؤں کو سمجھنے کی صلاحیت کا مکمل فقدان (کل رات تم ایک بورژوا کی طرح مجھ پر ہنسے جب میں اُن خوابوں کو بیان کر رہا تھا جو میں نے پندرہ سال کی عمر میں دیکھے تھے) کامیاب ہونے، بلکہ دانشورانہ طور پر بھی کامیاب ہونے کی تمنا (جو چیز مجھے پاگل کرتی ہے وہ ہمارے لکھنے والوں کی بورژوائیت ہے۔ ایسے بیوپاری، ایسے بے وقوف) جاہل اور احساس سے عاری لوگوں کے PRESTIGE COSCIOUS FADS بھی بورژوائیت کی نشانی ہے (اگر نقاد کسی سنگ تراش کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ فارم کی طرف بے پرواہ ہے لیکن ہے مفکر، تو بورژوا خوشی کی سسکاریوں کے ساتھ اس چیز کی تعریف کرنے کو بڑھتے ہیں جو انھیں بور کرتی ہے) عام قسم کے جذبہ سے — چاہے وہ ذاتی ہو یا سماجی، بلند ہونے کی صلاحیت کا فقدان (ایک خاتون دوست سے جسے وہ بوڑھی اور بدصورت دیکھنے کا متوقع تھا ملاقات کے بارے میں لکھتا ہے۔ ایک بورژوا کہے گا کہ میں بہت فریب شکستہ DISILLUSION ہوں گا۔ لیکن میں بہت کم ڈیس الیوژن ہوا ہوں کیوں کہ میرے پاس بہت ہی کم الیوژن یا فریب تھے) اپنے طرزِ عمل کا جمالیاتی تجزیہ کرنے کی نااہلیت چاہے وہ کتنا ہی شخصی کیوں نہ ہو۔ (میکسم دو کمپ کو وہ اپنی بہن کی موت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ میری آنکھیں قبر کی طرح خشک تھیں لیکن میں بری طرح کھنچاؤ محسوس کر رہا تھا۔ میں تمھیں یہ بتانا چاہتا تھا کیونکہ میں محسوس کرتا تھا کہ یہ سُن کر تمھیں لطف آئے گا۔ تم کافی ذہین ہو اور مجھے چاہتے بھی ہو اس لیے تم لطف کے لفظ کو سمجھ سکو گے جو ایک بورژوا کو ہنسی میں مبتلا کر دے گا)۔

نارمن میلر کا سفید حبشی دوسری جنگِ عظیم کے بعد کے امریکی بوہیمیا کا نمائندہ ہے۔ ہپسٹر اس بوہیمیا کا مرکزی کردار ہے جو بڑی طاقتوں اور امریکہ سے مخصوص انسانی صورتِ حال کی پیداوار ہے۔ ہپسٹر کا NIHILISM خطرناک نئے ہتھیاروں، آمریت کی

سفاکیوں اور ریاست کی طاقت کے پھیلاؤ کا نتیجہ ہے۔ ہپسٹر کا ماڈل امریکی حبشی ہے جو قدرتی طور پر سماج سے باہر ہے اور اس لیے سماجی آبرو، مفاہمت، بے کیفی اور بزدلی کے خلاف کمربستہ ہے۔ ہپسٹر گفتگو، طور طریقوں، لباس اور آداب میں عجیب وغریب جدتیں پیدا کرتا ہے، احساس کی سطح پر جیتا ہے اور آزاد جنس کا ماننے والا ہے۔

ہپسٹر کی ضد SQUARE ہے — وہ لوگ جو سماجی معیاروں کے ماننے والے ہیں، اور قوم اور کمیونٹی کی خدمت کی باتیں کرتے ہیں وہ یا تو چور ہیں یا فراڈ۔ سکویر سماعت خراش راست رو اور صائب الرائے ہے۔ وہ روایت پسندی کا انبار ہے جو ترقی کوش آدمی میں نظری مقام بافتہ ہے۔ جذباتی احتیاط، لیادیا پن، موقعہ شناسی، گنتی، گرمیِ حیات کی کمی، اور اظہار کی منفرد اسٹائل کو پانے میں ناکامی وہ قیمت ہے جسے وہ سماجی اور اقتصادی طور پر کامیاب ہونے کے لیے چکا تا ہے۔ ہپسٹر میں ایک طنز نگار کے سرد پہلو کے ساتھ ساتھ زندگی سے پیار کا گرم پہلو بھی ہے۔ وہ جمالیاتی اور عشقیہ تجربہ کو قبول کرنے اور ان سے بلند ہونے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ ہر بوہیمین کی طرح ہپسٹر اپنے آدرشوں کی خود مجسم ہوتا ہے۔ عاماً پن سے آزادی اور حقیقی تجربہ میں شمولیت اس کی زندگی کا آہنگ ہے۔

نارمن میلر ہپ اور سکویر کا فرق یوں بتاتا ہے۔ استقرار INDUCTION ہپ ہے، استخراج DEDUCTION سکویر ہے۔ ذات ہپ ہے، سوسائٹی سکویر ہے۔ ٹھگ ہپ ہے، پولیس سکویر۔ ولی ہپ ہے، پادری سکویر۔ جسم ہپ ہے ذہن سکویر۔ آداب ہپ اور اخلاق سکویر۔ رات ہپ اور دوپہر سکویر۔ سوال ہپ اور جواب سکویر،

ایک مفسّر ان اقوال کی تفسیر اس طرح کرتا ہے:

"میلر تشریح نہیں کرتا لیکن ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ تفریق دُرست ہے اور یہ کہ ہمارا انتخاب کیا ہوگا۔ مثلاً استقرار ذہن کی جرأت، ٹھوس حقیقتوں کی نبض کی دھڑکن اور زندگی کی نشانی ہے۔ اس میں آزادی اور ولولہ ہے اور تجربہ میں شرکت ہے۔ اس کے برعکس استخراج ایک گھٹا ہوا سرد برہنہ دانشورانہ اسلوب ہے۔ ٹھگ ہپ ہے کیوں کہ وہ مارکٹ کی افادی اور تنظیمی قدروں کی نفی کرتا ہے۔ وہ ان سے آگے جاکر

اپنی ذات کو منواتا ہے۔ پولیس سکویر ہیں کیونکہ سماجی قانون کے چاکر ہیں۔ ولی ہپ ہے کیوں کہ وہ تکمیل ذات کے نشہ میں سرشار ہوتا ہے اور اسے مقدس لامرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ پادری ممنوع اور مستجاب کے فوجدار ہوتے ہیں۔ بدن ہپ ہے کیونکہ سالنس لیتی زندگی کی کل حقیقت اور اس کے تمام اسرار اور غیر ذمہ داریوں کا گہوارہ ہوتا ہے۔ ذہن سکویر ہے کیوں کہ وہ احتیاط گنتی اور محفوظ فاصلہ کے اس عنصر کا حامل ہے جو تجربات کے سبق سے پیدا ہوتا ہے۔ آداب ہپ ہیں کیوں کہ ان کا تعلق شخصی اسلوب کی جمالیاتی تنظیم سے ہے۔ اخلاق کمیونٹی کے تقاضوں کے سامنے جبہ سائی ہے۔ رات ہپ ہے کیوں کہ پُراسرار ہے۔ دوپہر سکویر ہے کیوں کہ واضح ہے اور سماجی زندگی میں شرکت کی گھڑی ہے — وہ گھڑی جس میں مبہم کو دبایا جاتا ہے اور جو کام اور پیسہ کمانے کے کام آتی ہے۔ سوال ہپ ہے کیوں کہ سوال اپنی ذات میں پریشان کن اور نامکمل ہے اور حقیقتی سوال حیرت زدگی سے آگے نہیں جاتا۔ جواب سکویر ہے کیوں کہ جواب مسئلہ کو سلجھا کر اور عملی اقدام کا امکان پیدا کر کے حیرت زدگی کی کیفیت کا خاتمہ کرتا ہے اور اس طرح تجربہ کو سماجی اور غیر انفرادی بناتا ہے۔"

یہ تنہا ذات ہپ اور سکویر، رومانی اور بورژوا، اس آدمی کے قدر کو کم کرتے ہیں جو سماجی اور تنظیمی ہے اور جو محتاط، قابلِ اعتماد، پیسہ کمانے اور ملازمت کرنے کے کام کو ڈھنگ سے کرنے والا پیداواری آدمی ہے اور جسے فرائڈ نے ANAL TYPE کہا ہے۔

جدید معاشرہ مختلف ذرائع سے عوام میں خواہشیں پیدا کرتا ہے اور پھر انھیں پورا کرنے کے لیے پیداوار بڑھاتا ہے۔ مادی خوش حالی، اقتصادی پیداوار، ٹکنکل ترقی اور ایک ایسا نظامِ تعلیم جو ٹکنکل ماہروں اور مینیجروں کو پیدا کرتا ہے آج کے معاشرے کی اساس ہیں۔ حکومتوں اور سماجی اداروں کا کام مسلسل پیدا ہونے والے سماجی مسائل کو حل کرنا ہے اور یہ مسائل بھی ایسے ہیں جنھیں بڑے پیمانہ پر اجتماعی طور پر حل کیا جا سکتا ہے۔ اس دیو ہیکل سماج کے بیچ ادیب کے دل میں خوف یہ ہے کہ عوامی حکمت

ملی کو کامیاب بنانے اور مسائل کے اجتماعی حل تلاش کرنے کے بیوروکریٹک طریقے انفرادی طرزِ حیات کی قدیم روایت کے لیے مُہلک ثابت ہوں گے۔

اگر بورژوا سے ادیب کی نفرت کا تجزیہ کیا جائے تو اس کا اصل سبب تو عقلیت پسندی کا وہ فلسفہ ہے جس کے ہاتھ میں بورژوا بھی محض ایک آلہ تھا۔ ایک طرف تو عقلیت پسندی کے تجزیاتی طریقۂ کار نے ہر تجربہ کو مختلف اجزا میں بکھیر دیا اور تجربہ سے اس کی سرّیت اور ابہام کا حسن چھین لیا۔ شعر سے اس کے تمام مفروضہ معنی نچوڑنے والی تنقید ہو یا ساختیاتی فکر، سب نے ادبی تجربہ کو دھندلکے کی پُراسرار مبہم فضاؤں سے نکال کر چلچلاتی دھوپ میں لا کھڑا کردیا۔ شعر و افسانہ میں جمالیاتی مسرت کا سرچشمہ تخیّل کی حسن آفرینی ہے اور حسن کو محسوس کیا جا سکتا ہے بیان نہیں کیا جا سکتا۔ جب تنقید یہ دیکھنے لگی کہ آرٹ میں حسن کا فارمولا کیا ہے تو آرٹ کی سرّیت حسن اور ابہام مدرسانہ تشریحات اور چالاک تعبیرات کی نذر ہو گیا اور آرٹ کی سحرکاری کاریگری میں بدل گئی جس کی وضاحت کے لیے چارٹ اور گراف بنائے گئے اور حروف کی آوازوں پر صوتیات کا سٹتھوسکوپ رکھ کر جبریل کے نفس کا زیروبم ناپا گیا۔ تنقید کو سائنس بنانے کی ہر کوشش ناکام تو ہونے ہی والی تھی لیکن اس کوشش میں تنقید نے اپنی اور آرٹ کی جو مٹی پلید کی وہ بھی بیسویں صدی کی عقلیت پسندی کی عبرتناک مثال ہے۔

اور ایک نظر سے دیکھیں تو پوری بیسویں صدی شعر و ادب کی دشمن رہی ہے۔ شاعری اور افسانہ جھرنوں اور جھونپڑیوں کا بیان کر سکتے ہیں۔ سیمنٹ کانکریٹ کے جنگلوں کا نہیں۔ اُن کے ڈائمنشن، سایوں، پیچیدگیوں اور بلندیوں کو فلمی تصویروں کے ذریعہ پیش کیا جا سکتا ہے اور اسی لیے ذرا طنزیہ صورتِ حال ملاحظہ فرمایئے کہ اگر جدیدیت بڑے شہروں کی پیداوار ہے تو لفظی میڈیم ہونے کے ناتے ہی ادب شہروں کی ترجمانی نہیں کر سکتا اور فلم بہتر کر سکتی ہے۔ چنانچہ مارشل مک لوہان نے کہا کہ الکٹرونک میڈیا نے پرنٹڈ لفظ کو از کار رفتہ کر دیا۔ اُدھر ایڈمنڈ ولسن نے اعلان کیا کہ شاعری دم توڑتی ہوئی صنفِ سخن ہے اور اعداد و شمار نے بھی یہ ثابت کیا کہ انگلستان میں مشکل سے چار فی صد لوگ شاعری

پڑھتے ہیں۔ اُردو میں مشاعرے جب تجارتی بن گئے تو رہی سہی ادبیت بھی عنقا ہو گئی۔

اِس سینڈروم کا دوسرا دردناک پہلو زبان سے ناواقفیت تھی۔ اِدھر شین قاف سے بے بہرہ پوری ایک قوم پیدا ہو رہی تھی جو ٹی وی اور ریڈیو کے ذریعہ زبان کے اس گنوارپن کو پھیلا رہی تھی جس کے خطرے کی طرف فراق نے اتنی صحیح پیشین گوئی کی تھی۔ دوسری طرف فارسی سے ناواقفیت کی وجہ سے شاعروں کے پاس شاعری کی زبان کا سرمایہ ہی آدھا رہ گیا تھا۔ اِدھر نظمِ معریٰ، نظمِ آزاد، نثری نظم نے عروض و آہنگ کا ناس مار رکھا تھا۔ اس آدھی زبان میں جو پاؤ شاعری ہوئی اس میں اگر چھٹانک بھر بھی غنائیت اور شعریت مل جائے تو شاعری کا قاری گنگا نہاتا ہے۔

ڈراما تو آغا حشر اپنے ساتھ میدانِ حشر کے لیے بطور نامۂ اعمال کے لے گئے تھے، ادھر جب بہت واویلا مچا کہ ہمارے یہاں ناول نہیں تو مغرب میں شور ہوا کہ ناول بھی مر رہی ہے۔ شہرزاد کہانیاں کہتے کہتے تھک گئی ہے اور اس کے پاس کہانیاں نہیں ہیں۔ یہ شور اُردو کے جدید افسانہ نگاروں کے لیے نوائے سروش ثابت ہوا۔ اوّل تو انھوں نے خود کو ناول نگاری کی ذمّہ داری سے بری قرار دیا اور ایسے افسانے لکھنے پر کمربستہ ہوئے جن میں نہ کہانی ہو نہ کردار، بس تار تار اسلوب کے عنکبوت میں علامت کی مکھی یا اسطور کا مکھا اٹکا ہوا ہو۔ نقاد کا کام بس اتنا رہ گیا کہ نوکِ قلم سے اِن مری ہوئی مکھیوں کی معنویت کا کھوج لگائیں۔

اُردو کی جدید نسل نہ ٹریجک جینریشن ہے نہ LOST جینریشن بلکہ DOOMED جینریشن ہے۔ کیوں کہ وہ جس زبان میں لکھ رہی ہے وہ زبان ہی دم توڑ رہی ہے۔ ایک کہانی پڑھی تھی جس میں پکاسو سمندر کی ریت پر تصویریں بناتا ہے، خوبصورت، تحیر خیز اور لازوال۔ ظاہر ہے بھرتی آنے کی دیر ہے۔ اُردو کا جدید ادیب پکاسو نہیں لیکن وہ کام یہی کر رہا ہے۔

بے شک وہ بڑی آزمائشوں میں مبتلا ہے۔ زبان کی، فن کی، تہذیب و تمدن کی، اپنی قوم اور اپنی بقا کی۔ شورشِ گیتی میں لکھنے اور جینے کا قرینہ وہ بھول گیا ہے۔

وہ بہت ہاتھ پاؤں مار رہا ہے لیکن کوئی بات بن نہیں پاتی۔ برف میں کوئی تراڑ نہیں
پڑتی۔ جمود ٹوٹتا نہیں۔ انگلیاں شل ہیں، اور دل حرارت سے خالی۔ وہ ہیرو بھی نہیں اور
باغی بھی نہیں، محض تاریخ کی بے رحم طاقتوں کا صیدِ زبوں ہے۔

برادرز کارامازوف میں ڈمیٹری کارامازوف نے سب سے زیادہ وجودی کرب
جھیلا ہے۔ وہ ایسے روحانی عذاب سے گذرا ہے جس کی مثال عالمی ادب میں کہیں نظر نہیں
آتی۔ ناول کے اخیر میں وہ ایک خواب دیکھتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ ایک کسان اسے
گاڑی میں بٹھائے کہیں لیے جارہا ہے۔ اس کا گذر ایک گاؤں میں ہوتا ہے جس میں تنگ
اور تاریک جھونپڑیاں ہیں، کچھ جلی ہوئی ہیں اور اُن کی چھتیں سیاہ ہو گئی ہیں۔ اور بہت
سی کسان عورتیں ہیں جو راستہ کے دونوں طرف کھڑی ہوئی ہیں۔ سب کی سب دُبلی پتلی
اور زرد۔ اور اُن میں ایک تھی جو چالیس سال کی نظر آتی تھی لیکن شاید بیس سال ہی کی ہو۔
پتلا لمبوترا چہرا اور اس کی گود میں ایک بلکتا ہوا بچہ۔

بس ہمارے لیے خواب کا اتنا حصّہ کافی ہے، کیوں کہ دوستوسکی کے بعد بیسویں
صدی میں ہم نے اس دُکھی عورت اور اس کے بلکتے بچّہ کو اتنی بار دیکھا ہے کہ یہ تصویر وقت
کی دیوار پر نقش ہو گئی ہے۔ یہ تصویر سہل رجائیت، آئیڈیولوجی کے فریب اور آسمانی
دلاسوں کی مکمل نفی ہے۔ یہ تصویر ہمیں زندگی کے جوہر میں رہے ہوئے المیہ کا احساس
کراتی ہے۔ ادب کچھ بھی بیان کرے لیکن اگر اس کے مرکز میں انسانی صورتِ حال کا شعور
نہیں، تو وہ اس گہرائی اور معنویت سے محروم رہے گا جو اسے سکّہ بند جذباتی اور اخلاقی
اور شوونیسٹک تحریروں سے الگ کرتا ہے۔ آج کا ہمارا بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم نے ادب
کے نام پر مصلح، رہبر، سوشیل انجنیئر پیدا کیے اب اُن کے بطن سے دوبارہ فن کار کیسے
پیدا کریں۔ غیر شعوری طور پر بورژوائی عقلیت پسندی، افادیت، اخلاقیت، رجائیت،
احتیاط اور تجربہ اور تخیّل کے خوف کے جن رویّوں کو ہمارے فن کارانہ مزاج میں راہ دی تھی
اُن سے نجات پا کر ــــ دن بہ دن تجارتی، مادّہ پرست، سطحی اور یک رنگ بنتی ہوئی دنیا
میں شعر و ادب سے حسن آفرینی، نشاط انگیزی اور بصیرت افروزی کا کام کیسے لیا جائے جو

وہ کرتے آئے تھے۔ ہمارا المیہ یہ ہے کہ تیزی سے بدلتے ہوئے زمانہ میں جب بے شمار جذباتی، نفسیاتی اور فکری اُلجھنیں پیدا ہو رہی تھیں، اور بڑے بڑے آدرشوں عقیدوں اور فلسفوں کے بُت ٹوٹ رہے تھے، شعروادب کا تقاضہ تھا کہ انسانی تجربہ کی اس اُتھل پُتھل اور پیچیدگی کو حساب میں رکھ کر ادبی اظہار میں نزاکتیں اور پیچیدگیاں پیدا کی جائیں۔ لیکن ہم نے تمثیل اور علامت کو پسند کیا جو پیچیدگی کو سادگی میں بدلتی ہے۔ ہم ایک بھی ایسا کردار پیدا نہ کر سکے جو ہمارے زمانہ کی اُلجھنوں کا ترجمان ہو۔ بادلیئر کے DANDY سے لے کر ہپیئر تک کے مخالف اسٹبلشمنٹ کرداروں کی جو ایک پرمپرا ہے اس میں ہم ہمارا کوئی نمایندہ نہ بھیج سکے۔

بورژوا اور جمالیاتی شخصیت کا جو تضاد زیرِ نظر مضمون میں پیش کیا گیا ہے اس کا تخیلی اظہار آپ دیکھنا چاہیں تو بیدی کا افسانہ "جوگیا" پڑھیے۔ "جوگیا" کا جگل آڈن کے لفظوں میں فن کار بھی ہے، عاشق بھی اور پاگل بھی۔ پاگل اس معنی میں کہ اسے شہر کی تمام عورتیں اسی رنگ کی ساڑھی پہنے نظر آتی ہیں جو اس دن جوگیا نے پہنی تھی۔ اس کا دوست ہیمنت اس کی ایسی باتوں پر ہنستا ہے بالکل ویسی ہنسی جیسی کہ فلابیر کے دوست نے ہنسی تھی جب فلابیر اس کے سامنے اپنے وہ خواب بیان کر رہا تھا جو اس نے پندرہ سال کی عمر میں دیکھے تھے۔ ہیمنت وکٹر ہیوگو کے لفظوں میں بورژوازی کی طرح مطمئن تھا۔ بیدی کہتے ہیں دنیا بھر میں کہیں کسی جگہ بھی ایک ہی موسم نہیں رہتا اور نہ ایک ہی رنگ رہتا ہے لیکن اس کے چہرے پر ہمیشہ ایک سی ہنسی اور تضحیک رہتی تھی۔ فلابیر کے لفظوں میں ہیمنت کے پاس تخیل کی وہ صفت تھی جو TO THE POINT ہونے پر اصرار کرتی ہے۔ وہ جگل کا ہاتھ پکڑ کر سڑک پر لے جاتا ہے اور بتاتا ہے کہ ہر عورت کی ساڑھی کا رنگ الگ ہے۔ یہ ہاتھ پکڑ کر لے جانے والی اور شیکسپیر کے تضادات اور اقبال، جوشؔ، فراقؔ اور فیضؔ کی زبان کی غلطیاں بتانے والی تنقید کے پھنوں سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ جگل معمولی ہے لیکن منفرد کیوں کہ اس کے پاس اپنا ایک اظہار کا منفرد اسلوب ہے۔ ہیمنت سب سے الگ ہے لیکن ایک فیشن پرست کی مانند

اس کی اپنی کوئی انفرادی سٹائل نہیں۔ نارمن میلر کی بات جنگل پر صادق آتی ہے کہ وہ جمالیاتی اور عشقیہ تجربہ کو قبول کرنے اور اُن سے بلند ہونے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ دُوسرا مجنوں اور دیوداس ہوتا، بطورِ عاشق کے مکمل لیکن بطورِ فن کار کے ناکام۔ ہمینت نہ تو فن کار ہے نہ عاشق نہ پاگل۔ وہ میلر کے الفاظ میں محض ایک سماعت فراش راست رو اور صائب الرائے ہے۔

ڈمیٹری کا خواب اگر ہمیں انسانی صورتِ حال سے قریب کرتا ہے تو جنگل کا مشاہدہ ہمیں زندگی کے حسن اور نشاط سے روشناس کراتا ہے۔ تخلیقِ فن ایروز کی جبلت کا عمل ہے اور جوگیا کا حسن اس جبلت کے پانیوں میں حرکت پیدا کرتا ہے لیکن اسے بھوگ کی آلائشوں سے گدلا نہیں کرتا۔

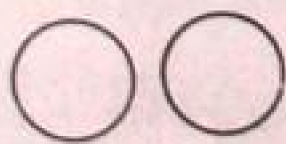
تخلیقِ فن کے لیے غمِ زیست کا شعور بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ نشاطِ زیست کا احساس۔ یہی نہیں بلکہ عقل و جنوں کا تضاد تناؤ اور امتزاج بھی اتنا ہی ناگزیر ہے۔ نطشے کے لیے اپولو اور ڈایونیس دونوں دیوتا باہم مِل کر یونانی جوہر کی تخلیق کرتے ہیں۔ دونوں دیوتا کلاسیکیت اور رومانیت، عقل اور وجدان کے تضاد کے نمایندے ہیں اور نفسیاتی سطح پر انسانی سائیکی کے دائمی تضاد کو پیش کرتے ہیں۔ اپولو سلامتی بخشتا ہے۔ ڈایونیس آزادی۔ اپولو شہر تعمیر کرتا ہے کیونکہ شہر کی اساس مدنی معاہدہ، باہمی اشتراک، نظم و ضبط، قانون اور عقل و خرد پر ہے۔ اپولو سچائی، سلامتی، عاقبت اندیشی، خودشناسی اور ضبطِ نفس کی تعلیم دیتا ہے۔ اسی لیے وہ سماج کے اعلیٰ ترین طبقہ میں گھومتا ہے۔ ڈایونیس آزادی، مسرت، رندی اور سرمستی، آوارگی اور عیش کوشی کا دیوتا ہے۔ وہ ہمیشہ عوام کا پسندیدہ دیوتا رہا ہے۔

لیکن نطشے کا کہنا ہے کہ جس طرح بقائے نسل کے لیے عورت اور مرد دونوں کی ضرورت ہے، آرٹ کی تخلیق کے لیے دونوں دیوتاؤں کی ضرورت ہے۔ اپولو کے بغیر یونانی مزاج بربریت، ہوس رانی اور تشدد کا شکار ہو جاتا۔ خود فرائڈ نے لاشعور کی پُراسرار، اندھی اور جبلی طاقتوں کو آزاد کرنے کے بعد اپولو کے اصول کی یعنی نظم و ضبط اور

ضبطِ نفس کی اہمیت کو قبول کیا تھا۔

من کی سطح پر اہم چیز تضادات کے تناؤ میں جینا ہے۔ توازن بھی اتنا محرکِ فن نہیں جتنا کہ تناؤ۔ یہ تناؤ ہی ہے جو طنز یا IRONY کے تہہ دار پیچیدہ پیرایۂ اظہار کو جنم دیتا ہے۔ جب نشاطِ زیست کی موج موت کے ساحل سے ٹکراتی ہے، یعنی شخصی صورتِ حال میں انسانی صورتِ حال کا آفاقی اور ماورائی ڈائمنشن پیدا ہوتا ہے تو ٹریجک آئرنی جنم لیتی ہے۔ غالب کی شاعری میں جو تہہ داری، پہلوداری اور پیچیدگی ہے وہ احساس کی اسی ارضی ماورائی نوعیت اور اظہار کی طنزیہ کیفیت کا عطیہ ہے۔ اس سلسلہ میں مشہور امریکی شاعر رابرٹ لوول کا یہ اقتباس میرے عندیہ کو بہتر اور واضح تر انداز میں پیش کرتا ہے:

''زندگی میں ہم بہت سی جھوٹی آوازوں میں بولتے ہیں۔ لیکن اگر ہم خوش قسمت ہیں تو کبھی کبھی سچی آواز ہماری نظموں میں جاگ اٹھتی ہے۔ ایک نظم کو اپنے دامن میں آدمی کے تضادات کو جگہ دینے کے لیے گنجائش نکالنی پڑتی ہے۔ مثال کے طور پر میری ذات کا ایک حصہ ایک عام قسم کے لبرل آدمی کا ہے جو مقاصد سے سروکار رکھتا ہے اور جو امن انصاف اور مساوات کی خاطر اتنا ہی بے قرار رہتا ہے جتنا کہ دوسرے لوگ۔ میری ذات کا دوسرا حصہ ایک کنزرویٹو (قدامت پسند) آدمی کا ہے۔ جو مسائل کی تہہ تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اور چاہتا ہے کہ اس پورے عمل کو جس کے سبب پورا عہدِ جدید نا انسانیت DEHUMANIZATION اور میکانکیت کا شکار ہو رہا ہے سست کر دے۔ اسے یہ علم بھی ہے کہ لبرلزم موت ہی کا ایک روپ ہو سکتا ہے۔ نظم کی تصنیف کے دوران ان اندرونی تحریکات اور تعصبات کو نظم میں اس طرح در آنا چاہیے کہ انجام کار ہم یہ بھی نہ جان سکیں کہ ہم نظم میں کیا کہنا چاہتے تھے۔''



"جبریل و ابلیس"

جبریل

ہمدمِ دیرینہ! کیسا ہے جہانِ رنگ و بُو؟

ابلیس

سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزُو!

جبریل

ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاکِ دامن ہو رفُو؟

ابلیس

آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے
کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبُو!
اب یہاں میری گذر ممکن نہیں، ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالمِ بے کاخ و کُو!
جس کی نومیدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات
اس کے حق میں تَقْنَطُوا اچھا ہے یا لَا تَقْنَطُوْ؟

جبریل

کھو دیے انکار سے تُو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرُو!

ابلیس

ہے مری جرأت سے مُشتِ خاک میں ذوقِ نمُو
میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پُو!

دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے؟ مَیں کہ تُو؟
خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جو بہ جُو!
گر کبھی خلوت میسّر ہو تو پوچھ اللہ سے
قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہُو؟
مَیں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح
تو فقط! اللہ ہو، اللہ ہو، اللہ ہُو!

اقبال کی نظم "جبریل و ابلیس" کی مثال عالمی ادب میں بھی مشکل سے ملے گی۔ ابلیس مغربی ادب میں بہت سی نظموں اور ڈراموں کا موضوع رہا ہے۔ لیکن اقبال کی اس نظم کی برابری کی کوئی چیز کہیں نظر نہیں آتی۔ ایسا لگتا ہے کہ گوئٹے، ورلین، برنارڈشا وغیرہ نے اپنے ڈراموں کے ذریعے شیطان کے متعلق جو کچھ کہنا چاہا ہے اس سے کہیں زیادہ اور کہیں گہرا اقبال نے اپنی نظم میں سمو دیا ہے۔ معنی کے لحاظ سے یہ نظم سمٹا ہوا صحرا ہے۔ صدیوں پر پھیلے ہوئے اساطیر، عظیم مذاہب کے عقائد اور اسرارِ کائنات اور رموزِ حیات سے متعلق بڑے فلسفیانہ تصورات، تکوینی فکر کی ایک ایسی کرن میں بدل گئے ہیں جو نظم کے ہر لفظ کو ایک نئی بصیرت سے منوّر کرتی ہے۔

پوری نظم کا دکشن تلمیحی لفظوں پر مشتمل ہے، مثلاً ہمدمِ دیرینہ، جہانِ رنگ و بو، انکار، مقاماتِ بلند، بہ چشمِ یزداں، فرشتوں کی آبرو، افلاک، عالمِ بے کاخ و کو، تقنطوا لاتقنطو، خیر و شر، دلِ یزداں، قصۂ آدم، اللہ ہو۔

نظم میں جو استعارے ہیں وہ بھی اپنی تلمیحی اشاریت رکھتے ہیں۔ "کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو"، "میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو"، "قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو"، اسطوری لفظ اور تلمیحی اشارے باہم مل کر اجمال کا وہ حسن پیدا کرتے ہیں جو ابہام کے ریگزار میں غائب ہونے کی بجائے ذہن کو تفہیمِ معنیٰ کی روشنی عطا کرتا ہے کیوں کہ تلمیحی اشارے

ہماری اجتماعی سائیکی کا جزو ہیں۔ پوری نظم فلسفے سے معمور ہے لیکن تجریدی فکر کا کہیں شائبہ نہیں۔ جو بھی تفکر ہے کلیدی مذہبی اشاروں کے بطن میں ہے جو ہمارے تہذیبی حافظے کا جزو ہیں، اس لیے خیال محسوس تجربے میں ڈھل کر آتا ہے۔ استعارے تزئینِ کلام کے ساتھ ساتھ اظہارِ خیال کا کام بھی کرتے ہیں اور چونکہ خیال واقعے میں اور واقعہ اسطور میں نصب ہوتا ہے تو پیچ در پیچ معنی کے دائرے دُور تک پھیلنے کے باوجود الجھاؤ اشکال اور ناترسیلی کا شکار نہیں ہوتے۔ مثلاً اس شعر کو لیجیے ۔ 'آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے'۔ کون سا راز؟ کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو'۔ راز کا بیان بھی ایسے استعارے میں ہوا ہے جو قولِ محال کو جنم دیتا ہے۔ بھلا سبو ٹوٹ کر سرمست کیسے کر سکتا ہے۔ لیکن قولِ محال معنی اس وقت دینے لگتا ہے جب ہم ابلیس کے انکار اور اس کی سزا کے قصے سے واقف ہوں۔ البتہ یہ واقفیت بھی استعارے کے ایک حصے یعنی سبو ٹوٹنے کی وضاحت کرتی ہے۔ دوسرے حصے یعنی سرمست کرنے کا تعلق اسطور سے اتنا نہیں جتنا کہ واقعۂ ابلیس کی فلسفیانہ تاویل سے ہے جو خود اقبال کی اپنی ہے۔ یہ تاویل اقبال کے فلسفے کا ایک حصہ ہے لیکن نظم میں بیان ہوئی ہے۔ البتہ ایسے لفظوں میں جو خود فلسفیانہ وضاحت کے متقاضی ہیں۔ اور یہ الفاظ ہیں 'سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو'۔ لیکن یہ الفاظ چونکہ وجودِ انسانی کے رمز اور تجربے سے ماخوذ ہیں اس لیے فلسفیانہ تفسیر کے بغیر بھی ان کے معانی تک رسائی ممکن ہے۔ یہی الفاظ جہانِ رنگ و بو کی تفسیر ہیں جس کے سامنے جہانِ دیگر کا عالمِ بے کاخ و کو اس قدر خاموش اور ویراں نظر آتا ہے۔ یہ معنوی تعلیقات سبو کے ٹوٹ کر سرمست کرنے کے استعارے کی وضاحت کرتی ہیں۔ گویا شعری استعارہ اپنی معنویت کے لیے ایک طرف تو مذہبی اساطیر دوسری طرف شاعر کے فلسفے اور تیسری طرف ان الفاظ کا مرہونِ منت ہے جو نظم میں بروئے کار آئے ہیں۔ اتنی پیچیدگیوں کے باوجود نظم کا اسلوب اس قدر صاف اور شفاف ہے کہ ایک ڈرامائی مکالمے کی صورت ذہن نشین ہو جاتا ہے جو عظیم آرٹ کی سادگی کے کرشمے کا ثبوت ہے۔

نظم کے آغاز ہی میں جبریل 'ہمدمِ دیرینہ' کہہ کر ابلیس کو پکارتے ہیں۔ ان دو لفظوں میں معلمِ ملکوت، سجدۂ آدم، انکارِ ابلیس اور قہرِ خداوندی کی پوری داستان سما گئی ہے۔ جبریل

کے لب و لہجے میں دیرینہ رفاقت کی نرمی اور گداز ہے۔ دونوں کی راہیں الگ ہو گئیں، دونوں بچھڑ گئے لیکن پرانی رفاقت کی بو باس ابھی باقی ہے جبریل کے تخاطب میں اس ہمدردی کا بھی ہلکا سا شائبہ ہے جو ایک پرغرور اور سرکش ساتھی کی شکست اور سزا پر دوسرا محسوس کرتا ہے ابلیس سے یہ پوچھنا کہ تم کیسے ہو زخموں پر نمک چھڑکنا ہے، بعینہ ویسے ہی جیسے پردیس کو گئے اور ناکام و نامراد لوٹے ہوئے رفیق سے پوچھنا کہ کیسے ہو۔ ایسے مواقع پر شخصی کی بجائے غیر شخصی سوال زیادہ خلیقانہ ہوتا ہے کہ کیسا لگا تمھیں نیا ملک؟ اور پھر ملک کے تذکرے میں سرگذشت بھی بیان ہو جاتی ہے چنانچہ جبریل پوچھتے ہیں کیسا ہے جہانِ رنگ و بو اور اس خاکداں کے لیے 'جہانِ رنگ و بو' کی ترکیب بہت ہی خوبصورت اور معنی خیز ہے لیکن جبریل کی زبانی ادا ہوتے ہوئے اس میں ہلکے سے طنز کا شائبہ پیدا ہو جاتا ہے کہ جس عالمِ نور اور عالمِ جاوداں کے وہ باسی ہیں اور جہاں سے خود ابلیس کو دیس نکالا ملا ہے اس کے مقابلے میں معمورۂ جہاں محض رنگ اور بو کا کیسا پُر فریب اور ناپایدار طلسم خانہ ہے۔

لیکن ابلیس، جبریل کے طنز کا پالنسہ پلٹ دیتا ہے کیوں کہ فکرِ ابلیس کے پیچھے فکرِ اقبال کی زبردست طاقت ہے۔ ابلیس، جبریل سے کسی نظریاتی بحث میں الجھنا نہیں چاہتا کیوں کہ وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ دونوں اب بالکل الگ دنیاؤں میں بستے ہیں اور شاید اس کی بات جبریل سمجھ ہی نہیں پائے، 'آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے'۔ یہ آہ کا لفظ اسی افسوس ناک صورتِ حال کی ترجمانی کرتا ہے۔ چناں چہ وہ اب صرف اپنے احساسات کے بیان پر اکتفا کرتا ہے کہ 'اب یہاں میری گذر ممکن نہیں ممکن نہیں'، کیوں ممکن نہیں؟ کیوں کہ جہانِ کردبیاں کی سکونیت وہاں کی بے آرزو زندگی، اب اسے قبول نہیں کیوں کہ — اور یہاں سے فکرِ ابلیس کی جگہ فکرِ اقبال لیتی ہے، کہ:

خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں
وہ گلستاں کہ نہ ہو جس کی گھات میں صیاد

اسی کشمکش میں گذریں مری زندگی کی راتیں
کبھی سوز و سازِ رومی کبھی پیچ و تابِ رازی

لیکن اقبال کے یہ اشعار میں آپ کو سنا رہا ہوں ابلیس جبریل کو نہیں سناتا یا اس قسم کا کوئی خیال بھی جبریل کے سامنے ظاہر نہیں کرتا کیوں کہ اسے شک ہے کہ اس کے تجربے کے بغیر جبریل یہ باتیں سمجھ بھی پائیں گے یا نہیں۔ لہٰذا وہ افکار میں الجھے بغیر اپنے احساسات ہی کا بیان کرتا ہے:

اب یہاں میری گذر ممکن نہیں ممکن نہیں
کس قدر خاموش ہے یہ عالمِ بے کاخ و کو

ابلیس کو ہول آتا ہے اس خاموشی سے۔ کون سی خاموشی؟ جو زندگی کے ہم ہموں سے خالی ہو۔ اور ان ہم ہموں سے اقبال کی شاعری گونجتی ہے۔ ہم ہموں کا بیان اقبال کی شاعری میں بہت ہوا ہے گو اس نظم میں نہیں ہوا۔ گویا اس نظم کی تفہیم کے لیے شعرِ اقبال سے کما حقہٗ واقفیت ضروری ہے۔ عالمِ بے کاخ و کو کی معنویت اس ترکیب کی تلمیح میں (اگر کوئی ہے) اتنی پوشیدہ نہیں جتنی کہ اس اشارے میں ہے کہ کرّو بیوں سے جہاں آباد نہیں ہوتے۔

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

تو کرّوبیوں کا جہان بے کاخ و کو ہے اور ان سے آباد ہوتے ہوئے بھی خاموش ہے کیوں کہ ہم ہموں سے خالی ہے جو سوز و ساز اور درد و داغ کے جذبات کے زائیدہ ہیں۔

گویا اقبال اس نظم میں جو الفاظ استعمال کرتے ہیں ان کے لغوی معنی بھی ہیں تلمیحی معنی بھی اور وہ معنی بھی جو خود شاعر کے عطا کردہ ہیں۔ شاعری میں حرکی لفظ وہ ہوتا ہے جو ایک جامد معنی کی بجائے التلازمات کے ایک ایسے سلسلے کو جنبش میں لاتا ہے جن سے پیچیدہ معنوی تعلیقات کی ڈزائن ابھرتی ہے۔ مثلاً انکار کے لفظ کو لیجیے۔ کھو دیے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند، لفظ اور مصرع دونوں کے معنی بالکل واضح ہیں لیکن وہ شخص جو سامی اور اسلامی روایات سے واقف نہیں اس کی سمجھ میں یہ مصرع نہیں آئے گا۔ لہٰذا لفظ انکار میں تخلیقِ آدم، اور انکارِ ابلیس اور ہبوطِ آدم کا پورا قصہ پنہاں ہے۔ لیکن اس لفظ سے جو معنوی التلازمات پیدا ہوتے ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے جو تفاسیر کا عطا کردہ ہے اور جس کی طرف اقبال کی

شاعری میں اشارہ بھی ملتا ہے کہ ابلیس کا انسان کو سجدہ کرنے سے انکار خدا کی وحدانیت کا اثبات ہے کہ سجدہ تو صرف اسی کی ذات کے لیے ہے۔ اس تفسیر سے ابلیس کے کردار میں ایک نیا بانکپن اور وقار پیدا ہوتا ہے جس سے نظم کا قاری واقف ہے لیکن جبریل واقف نہیں اسی لیے جبریل کے یہاں انکار کے لفظ کے ایک معنی ہیں جو ان کے یک سمتی وجود کو ظاہر کرتے ہیں اور تفسیر اور معنی کی روشنی میں ان کی بات کو ایک سادہ لوح بڑے بھائی کی بات بنا دیتے ہیں۔

لیکن نظم میں انکار کے لفظ میں خود اقبال کا اپنا فلسفہ بھی اپنے رنگ بھرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ انکار ابلیس زوالِ ابلیس اور ہبوطِ آدم کے اقبال کے فلسفے میں وہ معنی نہیں جو سامی اور اسلامی روایات میں ہیں۔ اقبال کے یہاں تو پورا اسطور میلادِ آدم اور جہانِ رنگ و بو کی تخلیق کا خوش گوار تجربہ لے کر آتا ہے۔ اقبال کا یہ پورا فلسفہ قاری کے ذہنی پس منظر میں نہ ہو اور قاری شاعر کے عندیے کا شعور نہ رکھتا ہو تو محض لغوی اور تلمیحی معانی سے تو وہ ایک مولوی کی مانند نظم کا بالکل غلط تاثر بھی لے سکتا ہے اور اسے شیطان کے بیان میں سرکشی، تکبر، بغاوت، خباثت اور نظامِ خداوندی کے خلاف ناپاک ارادوں کا بکھرا جنتر نظر آئے گا۔ اس نظم کے متعلق دبی زبان سے یہ باتیں کہی بھی جاتی ہیں کہ اس میں اقبال بہک گئے ہیں یا اس نظم میں اقبال پر شیطان غالب ہے۔ اگر بہت سے مذہبی اذہان میں یہ نظم کانٹے کی طرح کھٹکتی ہے تو اس میں تعجب کی بات نہیں۔

اس لیے نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ ہم نہ صرف فلسفۂ اقبال سے واقف ہوں بلکہ اس کے بہت سے پہلوؤں سے ذہنی ہم آہنگی بھی پیدا کریں۔ ذہنی ہم آہنگی اس لیے مشکل نہیں کہ اقبال نے نظم میں نظریہ کی اساس زندگی کے حقائق پر قائم کی ہے۔ مثلاً سوز و ساز ہو یا درد و داغ یا جستجو اور آرزو ہو، یہ حیاتِ انسانی کے تجربات اور سرشتِ انسانی کے عناصر ہیں جن کی اساس پر اقبال حرکت اور عمل، تغیر اور ارتقا اور تعمیر، تشنگی اور تکمیل کے فلسفے کی تعمیر کرتے ہیں۔

گویا نظم میں معنی کی حرکت لغوی معنی سے تلمیحی معنی اور علامتی معنی کی طرف ہے جس کی تفہیم کے لیے شاعر کی شخصیت، شاعری، فلسفے اور عندیے کا علم ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اسی طرح

ذرا اس بات پر بھی غور کیجیے کہ ملٹن کے شیطان کی تخلیق میں خود ملٹن کی باغیانہ اور شاہ مخالف شخصیت اور کرام ویل سے اس کی سیاسی ہمدردی شامل تھی۔ جب کہ اقبال تو ایک معنی میں شاہ پرست تھے اور ان کے یہاں شاہوں اور آمروں پر بھی نظمیں ملتی ہیں۔ ملٹن کے شیطان کی تخلیق میں ملٹن کی زندگی کا تجربہ شامل ہے جب کہ اقبال کے شیطان کی تخلیق میں صرف اقبال کا فلسفہ شامل نظر آتا ہے۔ لیکن کیا زیرِ بحث نظم کو دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ یہ صرف فلسفے کے زور پر لکھی گئی ہو۔ کیا یہ ممکن نہیں کہ اس نظم کے پیچھے خود ملٹن کی نظم کا مطالعہ بھی ایک تخلیقی تحرک رہا ہو، کیوں کہ سوائے ملٹن کے کسی اور شاعر کے یہاں شیطان کا وہ باغیانہ اور ہیروئک روپ نظر نہیں آتا جو خدائی مطلق العنانی کے خلاف اعلانِ جنگ کرے۔ کیا اقبال نے ملٹن کو پڑھا تھا۔ وہ زیادہ کس سے متاثر ہوئے ملٹن سے یا گوئٹے سے۔ ان سوالوں کے جواب ہمیں سوائے شاعر کے سوانح کے اور کہاں مل سکتے ہیں۔ لہٰذا منشائے مصنف اور شاعر کے عندیے اور سوانح کے متعلق ساختیات کے علم برداروں کے مشروب کو غٹ غٹانے سے قبل زبان پر تشکیک کا چٹکی بھر نمک چھڑکنا زیادہ سود مند ثابت ہوگا۔

ابلیس کے متعلق عموماً جو کچھ لکھا گیا ہے اسے دیکھ کر یہی لگتا ہے کہ قلم در دستِ دشمن است۔ ایک خوش اطوار اور ذہین جنٹلمین کے روپ میں وہ دوستووسکی کے ناول 'برادرز کارا موزوف' میں ایوان کارا موزوف سے ملنے آتا ہے۔ گوئٹے اور ورلین کے فاؤسٹ میں بھی وہ بارعب ہے۔ ورنہ عام تصور تو ملائے اعلیٰ پر طاغی اور خاک دانِ عالم میں شر انگیز ہونے کا ہے جو خوف سے زیادہ نفرت کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یوں کہ شیطان تو ہمارے ساتھ لگا ہوا ہے اس لیے اس سے خوف زدہ ہونے کا مطلب ہے ہر آن اپنے سائے سے بھڑکنا۔ اسے دفع کرنے کا نسخہ بھی آسان ہے کہ لاحول پڑھ لی۔ چوں کہ ابلیس ہمیں گناہ کی طرف ورغلاتا ہے اور گناہ لذت آگیں ہے اس لیے اس کی نفرت بھی صحبتِ بد کی کراہیت سے زیادہ شدت نہیں رکھتی۔ ابلیس کی طرف جذبات چاہے خوف و نفرت کے ہوں یا کراہیت اور آلودگی کے وہ کوئی قد آور شخصیت کی صورت سامنے نہیں آتا۔ مغرب میں عہدِ وسطیٰ کے کلیسائی ڈراموں میں وہ ایک مسخرا ہے۔ جو اپنی اچھل کود اور دھاندلی پن سے تماشائیوں کو ہنساتا ہے۔

ابھی اس میں شر اور بغاوت کا تاریک حسن پیدا نہیں ہوا۔ یہ حسن ہمیں پہلی بار ملٹن کی شہرۂ آفاق نظم "فردوسِ گم گشتہ" میں شیطان کے پُر جلال کردار میں ملتا ہے۔ اس کردار میں ایک باغی کی آن بان اور اپنے سے برتر طاقت کے ہاتھوں ہارے ہوئے ایک جاں باز کی المیہ شان ہے۔ ملٹن کے یہاں شیطان کی خدا کے خلاف بغاوت رومانی ادب کی وہ میٹافزیکل بغاوت نہیں ہے جس کی پرچھائیاں ہمیں بائرن، شیلی اور ڈی ساد میں ملتی ہیں۔ خدا کے خلاف رومانی شعرا کی بغاوت عرصۂ دہر میں انسان کی مجبور صورتِ حال کا نتیجہ ہے۔ شیطان تو کوزمک ڈرامے کا خود ایک اہم جزو ہے۔ یہ ایک مجبور کی نہیں بلکہ محکوم کی بغاوت ہے، مطلق العنانی کے خلاف۔ حکمِ خداوندی کی اطاعت سے انکار کا اختیار خود خدا نے معلم الملکوت کو ارزانی کیا ہے۔ دراصل آگ سے شیطان کی پیدائش میں ہی یہ رمز پوشیدہ ہے کہ سرکشی اس کی سرشت ہے۔ اپنی نظم "تقدیر" میں شیطان کی اس حجت کے جواب میں کہ مشیتِ ایزدی میں یہ تھا ہی نہیں کہ شیطان آدم کو سجدہ کرتا اقبال نے جوابِ خداوندی کے طور پر یہ اشعار لکھے ہیں:

پستیِ فطرت نے سکھائی ہے یہ حجت اسے
کہتا ہے تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجود
دے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام
ظالم اپنے شعلۂ سوزاں کو خود کہتا ہے دود

اقبال نے بہت ہی معنی خیز پیرائے میں ابلیسی سرشت کی سرکشی کا رمز فاش کیا ہے۔ آدم خاکی نہاد کو سجدہ کرنا اس کی شعلہ صفت سرشت کے خلاف تھا لہٰذا وہ انکار کرتا ہے۔ ملٹن انکار کو فلسفیانہ رنگ دینے کی بجائے اسے خدا کی مطلق العنانی کے خلاف بغاوت میں بدل دیتا ہے۔ ملٹن کے متعلق یہ بات غلط نہیں کہی جاتی کہ وہ معرکۂ شیطان اور خدا کے درمیان نادانستہ طور پر شیطان کے حزب کا حلیف تھا۔ ملٹن آزادی کا پرستار، مطلق العنانی کا دشمن اور حرکت و عمل کا علم بردار تھا۔ شاہِ انگلستان کے خلاف کرام ویل کی بغاوت میں جس نے ۱۶۴۲ء میں شاہ کا تختہ الٹ دیا، ملٹن کرام ویل کے لشکر کے ساتھ تھا۔ کرام ویل کی پیورٹن حکومت صرف اٹھارہ سال قائم رہی اور بالآخر وہ بھی نیست و نابود ہوئی۔ ملٹن گویا بغاوت اور ہزیمت

کے تمام نشیب و فراز سے گذر چکا تھا۔ فردوسِ گم گشتہ میں خدا کی مطلق العنانی کے خلاف شیطان کی بغاوت اور پھر خدا کی برتر طاقت کے ہاتھوں باغیوں کی شکست اور جنگ ہارنے کے باوجود ہمت نہ ہارنے کا ابلیس کا عزم مصمم ان سب میں کرام ویل کی بغاوت اور شکست کی پرچھائیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ بہر حال ملٹن کے یہاں پہلی بار شیطان شر کی طاقت کا تاریک حسن لے کر نمودار ہوتا ہے۔ اس کی تقریروں میں کھولتے اُبلتے لاوے کا آتش فشانی تموّج ہے اور اس آتشیں پیکر سے الفاظ سُلگتے ہوئے انگاروں کی طرح نکلتے ہیں۔ آگے چل کر ملٹن کی نظم میں شیطان آدم و حوّا کو ورغلانے والا ناپاک ترغیبات اور سازشوں کے جال پھیلانے والا ایک پُر فریب کردار بن جاتا ہے اور اس میں وہ ہیبت غرور اور بلند قامتی نہیں رہتی جو نظم کی پہلی دو کتابوں میں نظر آتی ہے۔ گویا شروع میں شیطان کے حلیف بننے کا کفارہ ملٹن کا مذہبی ضمیر باقی ماندہ نظم میں شیطان کو شیطان بنا کر ادا کرتا ہے۔ اقبال اپنی شاعری میں ایسا کفارہ کہیں بھی ادا کرتے نظر نہیں آئے۔ اس کی فلسفیانہ وجہ تو صاف ہے کہ اقبال طبعاً طاقت کے پرستار رہے ہیں چاہے یہ طاقت شر ہی کی کیوں نہ ہو جیسا کہ مسولینی پر ان کی نظم سے ظاہر ہے جس کے سبب ان پر فاشزم پرستی کا الزام لگا۔ لیکن اس کی ایک فن کارانہ وجہ بھی ہے۔ اقبال کے یہاں شیطان پر جتنی بھی نظمیں ملتی ہیں وہ مختصر ہیں اور ڈرامائی اور مکالماتی ہیں۔ اگر آدم حوّا اور شیطان کی منظر پر وہ بھی ملٹن کی طرح کوئی طویل رزمیہ اور بیانیہ نظم لکھتے جس میں منشائے خداوندی کے رموز انسانوں کو سمجھانے کی کوشش ہوتی تو شاید مذہبی عقائد کے تقاضے ان کی فلسفیانہ فکر کو شیطانی فتنے جگانے کی ایسی کھلی جولاں گاہ فراہم نہ کرتے۔

اور اس نظم میں مکالمہ دو ہم سروں کے بیچ ہے۔ ڈرامائی مکالمے کا تقاضا ہوتا ہے کہ تناؤ اور توازن برابر قائم رکھا جائے۔ جبریل اور ابلیس دونوں اپنے اپنے مقام اور مرتبے کے مطابق بات کرتے ہیں اور سوال و جواب میں کسی فریق کو نیچا دکھانے کی بجائے ایک ایسی صورتِ حال کی نمود ہے جو دونوں کے لیے نئی ہے اور اسی لیے ایک کے لیے ناقابلِ فہم اور دوسرے کے لیے ناقابلِ ترسیل ہے۔ بطور ڈرامے کے تماشائین کے ہم دونوں کے سروکاروں کو سمجھتے ہیں لیکن یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ دونوں تجربات کے دو الگ منطقوں سے

بول رہے ہیں۔

جبریل فرشتہ ہیں اور خدا کے مقرب خاص۔ ابلیس بھی معلم الملکوت تھا اور اب راندۂ درگاہ ہے۔ لیکن تقرب اسے بھی اس معنی میں حاصل ہے کہ دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح کھٹکتا ہے۔ ابلیس کو اپنے گناہ پر نہ تو پشیمانی ہے نہ سزا کا غم کیوں کہ انکار اور اس کی یاداش میں اسے ایک نیا جہان ملا ہے جو ملائے اعلیٰ سے بھی زیادہ دل فریب اور امکانات سے بھرا ہوا ہے۔ اسی سبب سے مقام جبریل ابلیس کے لیے قابلِ رشک نہیں کیوں کہ وہاں محض اللہ ہو اللہ ہو کی تہلیل ہے، اطاعت اور عبادت ہے اور ایسی سکونیت جو حرکت کے اس جوہر سے واقف نہیں جس میں ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلی ہے۔ شیطان طاقت ہے، شر کی ہی سہی، لیکن طاقت ہونے کے سبب ہی حرکتِ مسلسل ہے جس میں جزر و مد اور سکون و اضطراب ہے، بیم و رجا کا، اندوہ اور شکستِ آرزو کا، حصولِ منزل اور نارسائی کا..... اور عالم ملکوت اس پیچ و تاب، اس بے قراری اور سرشاری، تلاطم خیزی اور گہما گہمی سے خالی ہے۔

اقبال طاقت کے پرستار، عمل کے علم بردار اور قوتِ حیات کے نغمہ سنج ہیں۔ ان کے یہاں قوتِ حیات کی علامت وہ جوئے کہستان ہے جو اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی بہتی ہے۔ اور جو ٹھہرے تو پتھروں کی سل اور پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے۔ اقبال عافیت کوش نہیں خطر پسند ہیں۔ دنیا ان کے لیے عزائم کی جولاں گاہ اور خیر و شر کی رزم گاہ ہے اور وہ ان سبک سارانِ ساحل میں سے نہیں جو محفوظ فاصلوں سے طوفانوں کا نظارہ کرتے ہیں بلکہ ان لوگوں میں سے ہیں جو اس وقت موجوں پر اپنا سفینہ پھینکتے ہیں، جب ناخدا دور، ہوا تیز اور کامِ نہنگ قریب ہوتا ہے۔ انھیں تو عذاب کے لیے جہنم کی وہ آگ بھی قبول نہیں جو سرد ہو۔ وہ سوز جو غمِ حیات کے شعور کا بخشا ہوا ہے اور جو دلِ گداختہ کی نعمت عطا کرتا ہے اور وہ ساز جو دل گداختہ کو ہر حال میں غنچے کی طرح کھلنا سکھاتا ہے۔ اقبال کے لیے سرمایۂ حیات ہے انکار ابلیس کے لیے کائنات کے سربستہ رازوں کا انکشاف ثابت ہوتا ہے اس کی سزا میں اس کی جزا ہے اور اس کی شکست میں اس کی تکمیل۔ عالمِ اقدس میں اپنا مقام بلند کھونے کا اسے کوئی افسوس نہیں کیوں کہ جس آتشیں جوہر سے

اس کا خمیر اٹھا ہے وہ اپنی تکمیل نیازمندی میں نہیں بلکہ سرکشی میں پاتا ہے، ایک ایسی سرکشی جو دائمی اضطراب کو جنم دے، ایک ایسا اضطراب جو دل کو عبودیت اور تقدیس کی سکونیت سے نکال کر درد آشنا کرے اور داغوں کی بہار دکھائے۔ وہ تقدیس اور اطاعت شعاری جس میں آرزو کی تشنہ لبی جستجو کی آبلہ پائی اور علم کی حیرانی نہ ہو اقبال اور ابلیس دونوں کو قبول نہیں۔ وہ ابلیس جس کا چہرہ اقبال کے فلسفے کے آتشیں جرعات سے دہکا ہوا ہے اساطیر کے زبوں حال پرقانی ابلیس سے کسی قدر مختلف ہے۔ اقبال خدا سے کہہ سکتے ہیں۔ دوں نظر و کم سود ابلیس تیری آغوش میں پیدا ہوا اور میری آغوش میں پل کر جوان ہوا۔

ملٹن اور اقبال دونوں کے یہاں شیطان کا کردار باوقار، پرجلال اور قد آور ہے لیکن "فردوس گم گشتہ" جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے شیطان کا قد کم ہوتا جاتا ہے جب کہ اقبال کی تمام نظموں میں وہ یکساں رہتا ہے۔ اس کی وجہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے طویل رزمیہ نظم اور مختصر ڈرامائی نظموں کے فارم میں فرق ہے۔ ملٹن نے شیطان کو باغی تو بنایا لیکن شیطان نے بغاوت کیوں کی اس کے وجوہ خود ملٹن کے ذہن میں واضح نہیں تھے۔ دراصل رزمیہ نظم کے بیانیہ اسلوب کے چند اندرونی فنی تقاضے تھے جن سے ملٹن عہدہ برآ نہیں ہو سکا۔ مثلاً یہ کہ رزمیہ بیانیہ بغاوت اور جنگ کے اسباب کا جو کسائی اور صفائی سے اندراج کرتا ہے تاکہ برسرپیکار حریف طاقتوں کے مقاصد سامنے آسکیں۔ صرف اسی صورت میں باغی کا کردار ہماری ہمدردیاں وصول کر سکتا ہے۔ ابلیس پر اپنی نظموں کے ڈرامائی اور مکالماتی فارم کی وجہ سے اقبال بیانیہ شاعری کے اس جبر سے بچ گئے ہیں کہ حریف قوتوں کے مقاصد سامنے لائیں۔ اس کے باوجود یہ مقاصد اقبال کے یہاں ملٹن سے بھی زیادہ واضح ہیں۔ اس معاملے میں اقبال کے ذہن میں کوئی الجھن نہیں تھی کیوں کہ اقبال مذہبی اساطیر اور روایتوں سے بھی بلند ہو کر خدا اور شیطان کی پیکار کو ایک اعلیٰ فلسفیانہ سطح پر کائناتی طاقتوں کی پیکار کے طور پر دیکھ رہے تھے۔ ملٹن کی شاعرانہ قوت کا پورا راز رزمیہ بیانیہ اور رجزیہ لہ کار کی بلند آہنگی ہی ہے جب کہ اقبال کی طاقت کا رمز فلسفیانہ دارو گیر اور ڈرامائی مکالموں میں ہے۔ ان مکالموں کی کامیابی کے لیے ضروری تھا کہ ابلیسی اور خدائی طاقتوں کا مقابلہ برابری کی سطح پر ہو۔ اقبال

یہاں بھی مذہبی معتقدات سے بلند ہو کر فن اور فلسفہ دونوں کے تقاضے پورے کرتے ہیں جو ملٹن نہ کر سکا۔ گو ملٹن کے یہاں بغاوت خدا کی مطلق العنانی کے خلاف ہے لیکن خود ملٹن اور اس کا شیطان خدا کے قادرِ مطلق ہونے کے اس قدر قائل تھے کہ ایک برتر اور ہمہ گیر طاقت کے خلاف نبرد آزمائی کے انجام سے وہ بے خبر نہیں ہو سکتے تھے۔ یہی چیز شیطان کی بغاوت کو دانش مندی اور دور اندیشی کے جوہر سے محروم کرتی ہے۔ چوں کہ اسبابِ بغاوت بھی ظاہر ہیں اس لیے بغاوت کی وجہ خدائی طاقت اور اقتدار میں شرکت کے سوا کچھ اور نظر نہیں آتی۔ اب اگر خدا قادرِ مطلق ہے تو ایسی خواہشِ اقتدار ہم سے کیا ہمدردی وصول کر سکتی ہے۔

خدا کو عبادت کے لیے کرّوبیوں کی کمی نہیں تھی۔ کمی تھی تو اس کی جو اسے چاہے، اس کے حسن کا ادا شناس ہو اور وہ آدم کی شکل میں پیدا ہو۔ ظاہر ہے شیطان کے بغیر آدم آدمی نہیں بن سکتا تھا۔ خلقِ آدم ہبوطِ آدم کی منزل میں داخل نہیں ہو سکتا تھا۔ گویا شیطان منصوبۂ خداوندی کی تکمیل ہی کا ایک ذریعہ تھا۔ یہ شیطان کی سب سے بڑی شکست تھی کہ وہ ایک با اختیار طاقت ہونے کے باوجود مشیتِ ایزدی کے دائرے سے باہر نہیں تھا۔ یہی چیز اس کے کردار کو ایک المناک ہیرو کی بلند قامتی عطا کرتی ہے۔ اس کا اختیار دراصل اس کا جبر ہے۔ وہ تکوینی ڈرامے میں ایک خاص رول ادا کرنے کے لیے پیدا کیا گیا ہے۔ وہ اپنے رول میں، اپنے کردار میں اپنی سرشت میں قید ہے۔ لیکن یہ قید اس کی بغاوت کی شدّت کو کم نہیں کرتی۔ چونکہ خدا کے ساتھ معرکہ اب براہِ راست نہیں بلکہ اس کا مقام انسان کا دل ہے اس لیے وہ اس اُمید کے ساتھ اپنا کام کر سکتا ہے کہ انسان کو مغلوب کر کے وہ خدا کو شکست دے۔ براہِ راست نہ سہی۔ لیکن جنگ خدا کے ساتھ ہی ہے۔ اسی لیے وہ فرشتوں، پیغمبروں اور انسان کو خاطر میں نہیں لاتا۔ جبریل کے ساتھ گفتگو میں اس کا پورا رویہ اپنی اسی فردیت کا اعلان ہے جو اسے کروڑوں فرشتوں سے الگ کرتی ہے۔ اپنی اس فردیت سے وہ واقف ہے اور فرشتے واقف نہیں۔ اس کا انکار اس فردیت کی علت ہے اقرار میں وہ کروڑوں فرشتوں کے ساتھ تھا، انکار میں وہ ان سے الگ ہو گیا۔ اب ایک طرف خدا کی

فردیت ہے اور دوسری طرف ابلیس کی اور دونوں میں کھرا کھری کی ٹھنی ہے۔ یہ جاننے کے باوجود کہ اس کا مقابلہ کبریائی طاقت کے خلاف ہے اور اس پیکار میں اس کے سر برآوردہ ہونے کا کوئی امکان نہیں، وہ شکست کو سپر اندازی پر ترجیح دیتا ہے کہ باغی کے لیے اہمیت فتح و شکست کی نہیں بلکہ للکار، احتجاج اور پیکار کی ہے۔ بغاوت میں اپنی خودی اور انا کا اثبات ہے۔ یہی انانیت وہ غرور ہے جو المیہ کردار کے المیے کا سبب بنتا ہے۔ اسی لیے خداوندا بندوں کو اطاعت کی تعلیم دیتا ہے کہ خودی کی آگہی میں تکبر کا عنصر رچا ہوا ہے چنانچہ یہ کہنا کہ میں ہوں اپنی ذات اپنی انا، اپنی فردیت اپنی اہمیت کا اعلان کرنا ہے۔ فرشتوں میں یہ خود آگہی نہیں ہوتی۔ لیکن اس آگہی کے بغیر وہ حسن شناس نظر بھی پیدا نہیں ہوتی جو مجو آئینہ داری کو احساس دلائے کہ اس کے حسن کا تماشائی کوئی اور بھی ہے۔ خدا کو جلد احساس ہو جائے گا کہ اپنی حسن شناس نظر پر فخر کرنے والا بھی پیدا ہونے کو ہے۔ گویا خودی اور خود آگہی بھی اس کے تکوینی نظام کا جزو ہے اور اس کا پہلا اظہار شیطان کے انکار کی صورت میں ہوتا ہے۔ انکار کے ذریعے وہ اپنی انا کا اثبات کرتا ہے۔ خدا اس انانیت کی شیطان کو سزا دیتا ہے لیکن انسان میں اسی انا کو پسند کرتا ہے، کیوں کہ اسی انا سے وہ غیر ذات پیدا ہوتی ہے جو حسنِ مطلق کی تماشائی ہے۔

ملٹن کی نظم میں جنگ براہِ راست تھی۔ شیطان کو خدا کی مخفی طاقتوں کا احساس نہیں تھا۔ وہ نہیں جانتا تھا کہ آستینِ خداوندی میں صاعقہ و رعد کے وہ طوفان پنہاں ہیں جو شیاطین کے لشکر کو ہزیمت و عذاب میں مبتلا کر دیں گے۔ اقبال کے یہاں خدا کے خلاف شیطان کی جنگ جسمانی اور عسکری نہیں بلکہ عنصری اور جوہری ہے۔ ملٹن کے یہاں میدانِ جنگ فلک الافلاک ہے، اقبال کے یہاں انسان کا دل۔ گویا یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں خدا اور شیطان دونوں کو کوئی نہیں ملا۔ کبریائی طاقت چاہے اتنی بے کراں سہی، قلب انسان میں شیطان کے ساتھ نبرد آزمائی میں وہ اپنے ان ہتھیاروں کا استعمال نہیں کر سکتی جو فلک الافلاک میں کر سکتی تھی۔ گویا خیر و شر کی طاقتیں برابری کی سطح پر ایک دوسرے کا مقابلہ کر سکتی ہیں۔ یہ شیطان کے لیے

سود مند ہے۔ لیکن اس جنگ میں شیطان کا کردار باغی کا نہیں بلکہ سازشی کا بن جاتا ہے۔ شیطان کا شر بصورت ترغیب سامنے آتا ہے۔ وہ صحبتِ بد کی صورت اختیار کرتا ہے۔ خیر و شر کی پیکار اخلاقیات کی اتنی پابند ہو جاتی ہے کہ عنصری طاقتوں کی ہیبت ناک جنگ کی بجائے گناہ اور ترغیبِ گناہ، جزا اور سزا کا بے کیف اخلاقی ڈراما سامنے آتا ہے۔ عہدِ وسطیٰ کا کلیسائی ادب اس ڈرامے کی پیش کش کے لیے تمثیل کا سہارا لیتا ہے۔ اقبال کا ذہن ایسی تمثیلات کو قبول نہیں کرتا جن میں خیر و شر کی طاقتیں انسانی رُوح کا سودا کرنے پر برسرِ پیکار ہوں۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے اس دنیا میں شیطان کی کارستانیوں کو ملائے مکتب اور معلمِ اخلاق کی نظر سے نہیں دیکھا۔ وہ نہیں چاہتے تھے کہ شر کی طاقت کو وہ محض ہوس کاریوں کی اسفل ترغیبات تک محدود رکھیں۔ ابلیس کی مجلسِ شوریٰ میں بھی شیطان ایک بدچلن مصاحب کے روپ میں نہیں بلکہ جہانِ عناصر کو زیر و زبر کرنے والی ایک جلیل القدر طاقت کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ ہوس کی آغوش میں پلنے والے گناہ اور نفسِ امارہ کو ورغلانے والی ترغیبات میں اقبال کو کبھی کوئی دل چسپی نہیں رہی۔ وہ شیطان جسے لاحول پڑھ کر بھگایا جا سکے وہ تو مسخرے کی سطح سے گر کر ایک ایسا مکروہ اور آلودہ وجود بن جاتا ہے جس میں خوف و ہیبت اور عظمت کا کوئی عنصر نہیں ہوتا۔ اگر یہ بات درست ہے کہ ہر آدمی سے اس کا شیطان لگا ہوا ہے تو یہ ملاؤں اور پادریوں کا خاص شیطان ہے۔ ملاّ اور شیطان کا یہ رشتہ مزاحیہ اور طنزیہ ادب کا مرغوب موضوع رہا ہے اور راجہ مہدی علی خاں نے اسے ایک چالاک اور شریر رفیق کا روپ دے کر گناہ و ثواب اور جزا اور سزا کے پورے ماورائی نظام کو مضحکہ خیز بنا کر رکھ دیا ہے۔ شر کی قوت کو نفس و ہوس کی ترغیبات تک محدود کرنے کا یہی نتیجہ ہوتا ہے۔ اقبال شر اور ابلیسی طاقت کی کارفرمائیوں کو ابدیت کے تناظر میں بھی دیکھتے ہیں اور تاریخ کے تناظر میں بھی۔ ابدیت کے تناظر میں شر یزدانی قوت کے مماثل اہرمنی قوت کے طور پر سامنے آتا ہے اور گو اقبال کی شاعری پر زرتشتی ثنویت کے اثرات گہرے نہیں ہیں، لیکن انھوں نے جب بھی ابلیس پر لکھا اسے ہمیشہ بطور ایک کائناتی طاقت کے اتنے شکوہ و جلال کے ساتھ پیش کیا کہ زرتشتی مذہب کے علاوہ شر کی یہ شان

دوسرے سامی مذاہب میں نظر نہیں آتی۔ حقیقت یہ ہے کہ ابلیس پر لکھتے وقت اقبال کو ابلیس کے متعلق جو تصورات اور اساطیرِ اسلام، عیسائیت یا یہودیت میں ملتے ہیں ان میں کوئی دلچسپی نہیں ملتی۔ اقبال خلقِ آدم، زوالِ آدم، ہبوطِ آدم کے موضوعات پر ذوق و شوق سے لکھتے ہیں، اور بار بار لکھتے ہیں، لیکن گناہِ آدم پر لکھنے سے ہمیشہ پہلو بچاتے ہیں۔ شیطان کا سانپ بن کر جنت میں داخل ہونا، آدم و حوا کو ورغلانا، شجرِ ممنوعہ کی طرف لے جانا، پھل چکھتے ہی ان پر قہرِ خداوندی کا نازل ہونا، اس ڈرامے میں اقبال کو کوئی دلچسپی نہیں۔ ملٹن کے یہاں یہ واقعہ بڑی خوب صورتی سے بیان ہوا ہے لیکن شیطان کی سانپ میں تقلیب ہی اس کے باغیانہ کردار کی ہیبت کو شعبدہ باز کی شرارت میں بدل دیتی ہے۔ میتھوسیلا کے پہلے دو مناظر میں برنارڈ شاہ نے ملٹن کے برعکس اس واقعے کو فلسفیانہ گہرائی عطا کی ہے لیکن شا کے یہاں ان مناظر میں وہ شاعرانہ حسن تک معدوم ہے جو ملٹن کے بیان کو اتنا سحر انگیز بناتا ہے۔ شا کے سانپ میں بذلہ سنجی اور بصیرت ہے لیکن اس کی جو بھی داد ملتی ہے وہ سانپ کے حصے میں نہیں شا کے حصے میں ہی جاتی ہے۔

آپ کسی بھی پہلو سے غور کریں شر جب شخصیت کے روپ میں آتا ہے اپنی عنصری طاقت کے جلال کی قیمت پر ہی آتا ہے۔ اور اقبال کو یہ سودا کسی بھی سطح پر منظور نہیں تھا۔ اقبال نے ابلیس کے کردار کی ایسی پاسداری کی کہ ایک لفظ ایسا نہیں لکھا جو شیطان کی شان اور وجاہت کے خلاف ہو۔ وہ اسے تکوینی تناظر میں ایک طاقت کے طور پر ہی دیکھنا چاہتے تھے۔ اہرمنیت کی طرف یہ رویہ کہیں ان کی سائیکی کے زرتشتی میلان کی چغلی تو نہیں کھاتا؟ یہ بات قرینِ قیاس معلوم نہ ہو تو یوں سمجھیے کہ شیطان کی طرف اقبال کا پورا رویہ مذہبی نہیں تھا بلکہ خالصتاً رومانوی تھا۔ اقبال کے یہاں شیطان کسی بھی جگہ اخلاقی طور پر مذموم نظر نہیں آتا۔ مکالمہ چاہے ابلیس اور خدا کے درمیان ہو یا ابلیس اور جبریل کے درمیان اقبال ملٹن ہی کی مانند غیر شعوری طور پر شیطان ہی کے حلیف نظر آتے ہیں۔ جاندار تقریریں شیطان ہی کی زبانی ادا ہوتی ہیں۔ ان تقریروں کی فن کارانہ خوبی یہ ہے کہ ان سے خدا کی کبریائی ذات کو گزند نہیں پہنچتی، اس لیے وہ گستاخانہ بنے بغیر سخن گسترانہ بنتی ہیں اور

ان میں منکر کی دریدہ دہنی کی بجائے وہ تمکنت ہوتی ہے جو اپنی آگ میں جلنے والی سرشت کی سرکشی کے شعلے میں ہوتی ہے۔ یہاں وہ بے تکلفی بھی نہیں جو یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک، کی عشقِ جنوں خیز کی زائیدہ ہے کیوں کہ نفرت اور محبت کے جذبات ہی کے ساتھ ساتھ شیطان عشق و جنوں کی کیفیات سے بھی بلند ہے۔ شیطان چاہے دانا اور بینا نہ ہو لیکن وہ عقلِ مجسّم ہے۔ 'میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو'۔ جذبات، وجدان، روحانی مکاشفات جو انسان کو خدا سے قرب بخشنے کے ذرائع ہیں۔ ان کی طرف اس کا رویہ مکمل حقارت کا ہے۔ اسی لیے وہ فرشتوں، پیغمبروں اور انسانوں کی روحانی فتوحات کو خاطر میں نہیں لاتا۔ وہ تو صاف کہتا ہے 'خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا'، اور جبریل کی اللہ ہو، اللہ ہو کی طرف تو اس کا پورا لب و لہجہ استہزائیہ ہے۔ ویسے اسطوری استعارے کے معنی تو یہی ہیں کہ شیطان نفسِ انسانی کی تاریک قوتوں کا نام ہے اس لیے اس کا تعقّل کی علامت ہونا کچھ عجیب تضاد بیانی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن نفس کی تاریک قوتوں کو فطرتِ انسانی کی تخلیقی قوتوں سے علاحدہ کرنا بھی آسان نہیں ہے۔ مثلاً جنس کی قوّت تخلیقی بھی ہے اور تاریک بھی ہے۔ اس اندھی جبلّت کے سرکش گھوڑے قابو میں رہیں تو ان سے تخلیقی کام لیا جا سکتا ہے، بے قابو ہوں تو تباہ کاری لاتے ہیں۔ اسی لیے عقل کو جبلتوں اور جذبات کی نگراں بنایا گیا ہے۔ تاریک گو تاریک ہی سہی لیکن ان کے ہونے سے زندگی میں رنگ و آہنگ ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ شیطان کے یہاں ان قوتوں کا نام و نشان نہیں۔ شاید اس کی آتشیں فطرت میں نرم و نازک جذبات اور تند و سرکش جبلتوں کے جھرنے پنپ نہیں سکتے۔ صرف عقل کا لوہا ہے جو پگھل کر فولاد بنتا رہتا ہے۔ اسی لیے شیطان میں عشق و محبت رحم و کرم، ہمدردی اور دردمندی، بے غرضی اور ایثارِ نفسی کے جذبات کا کوئی نام و نشان نہیں۔ یہی نہیں بلکہ حسن کا بھی کوئی احساس نہیں۔ نہ تو وہ کسی پر دل فریفتہ ہوتا ہے نہ کوئی چیز اسے دلربا معلوم ہوتی ہے۔ شیطان کے ساتھ مسرت و انبساط اور عیش و نشاط کا بھی کوئی تصوّر وابستہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہم کبھی شیطان کو جام سے جام ٹکراتے، یا بزمِ نشاط برہم کرتے یا حسنِ ہزار شیوہ کی کافرادائوں سے مسحور ہوتے نہیں دیکھتے۔ یہ سب کام بھی انسان ہی کرتا ہے اور اگر وہاں شیطان ہوتا ہے تو ایک خاموش تماشائی کی طرح۔ گویا شیطان کا کام صرف

ورغلاتا ہے اور بطور ایک صیقل شدہ عقلی مجسمے کے ان آلودگیوں سے اپنے دامن کو پاک رکھنا جو لہو و لعب کے رسیا انسانوں نے چاروں طرف پھیلا رکھی ہیں۔

خدا نور ہے تو ابلیس تاریکی۔ خدا خیر ہے تو ابلیس شر۔ خدا حسن ہے تو ابلیس بدصورتی۔ ہر چیز اپنی ضد سے ہی پہچانی جاتی ہے۔ تاریکی کے بغیر نور کی شناخت ممکن نہیں۔ خیر ہی خیر ہو تو عالم اقدس کس قدر خاموش نظر آتا ہے۔ ابلیس کے یہاں خدا کی عظمت و بزرگی اور جلال و جمال کا انکار نہیں اثبات ہے۔ خدا کو اس نے جس طرح جانا ہے اس طرح فرشتے نہیں جان سکے کیوں کہ وہ عبودیت کے مقام سے نہیں نکل سکے اور عبودیت ایسی قبولیت کو راہ دیتی ہے جو فرماں برداری اور عبادت کی یکسانیت اور تواتر کی بے کیف سکونیت پیدا کرتی ہے جس سے خود خدا کا دل اکتا جاتا ہے۔ خدا کی فردیت، مطلقیت اور یکتائی کے عرفان کے لیے ضروری ہے کہ عارف جانے کہ جہاں میں نامکمل، عاجز اور معمولی ہونے کے کیا معنی ہیں۔ اپنی نافرمانی کے سبب ابلیس یہ بات جانتا ہے کیوں کہ خدا کی عدول حکمی کرنے کے بعد ہی اسے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ شانِ کبریائی کیا ہے۔ پہلی بار کبریائی طاقت کے خلاف ایک چیلنج پیدا ہوا ہے اور خدا اس چیلنج کو زیر کرنے کے لیے اپنی پوری طاقت استعمال کرتا ہے۔ لاکھوں کروڑوں فرشتوں کی تہلیل پر خوش ہونے اور مطمئن ہونے کی بجائے وہ ایک طاغوتی قوت کی سرکشی کو زیر کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ نور کی ضد تاریکی اور خیر کی ضد شر پیدا ہو چکا ہے اور اب کائنات کے اسٹیج پر وہ ازل گیر اور ابد تاب ڈراما کھیلا جانے والا ہے جس کے ہمہموں سے زمان و مکان گونج اٹھیں گے۔ ابلیس کے انکار نے کائناتی وقت کو دہری وقت میں تبدیل کر دیا اور جہانِ رنگ و بو میں انسان اپنی ابلیسی اور الہیاتی طاقتوں کا خمیر لیے خیر و شر کی اس پیکار کا کردار بنا جسے فرشتے حیرت سے دیکھتے ہیں اور جس میں خدا اور ابلیس کی دل چسپی کسی طرح ختم نہیں ہو پاتی۔ ابلیس کا انکار نہ ہوتا تو آدم مٹی کے ایک پتلے سے زیادہ کیا ہوتا۔ اس کے انکار ہی نے آدمی کو خیر و شر کی رزم گاہ کا بلند قامت کردار بنایا۔ ابلیس خود اللہ کی پیدا کردہ ایک ایسی حرکی طاقت ہے جس کی طرف وہ بے پروا نہیں رہ سکتا۔ مشیتِ ایزدی سے یہ بعید نہیں کہ اس شر انگیز طاقت کو وہ

چشم زدن میں نیست و نابود کر دے لیکن ایسا کرنے سے آدمی فرشتہ بن جائے جس کی اس کے پاس کمی نہیں اور زمین پر وہ ڈراما ختم ہو جائے جس سے خدا خود اتنا لطف اندوز ہو رہا ہے کہ ایک صحیح فن کار کی طرح وہ اس کے عمل میں مداخلت کرنا نہیں چاہتا اور شیطان کو یہ موقع دینا نہیں چاہتا کہ وہ خدا پر الزام لگائے کہ اپنی کبریائی طاقت کے استعمال کے ذریعے اس نے اس جنگ کا پانسہ پلٹ دیا جو انسان کے اندر برابری کی طاقتوں کے اصول پر کھیلی جا رہی تھی۔ یعنی اس اصول پر کہ مہلک ترین ہتھیار یا ہمارے زمانے کی اصطلاح میں جوہری توانائی کا استعمال نہیں ہو گا۔ شیطان کی سازش اور اللہ کی مصلحت کا یہ سمجھوتہ شیطان کو خدا کے دل کا کانٹا بنا دیتا ہے اور خود کو خلشِ خار بنا دینے میں شر کی ظفرمندی رہی ہے۔ یہ ایک ایسی فتح ہے جسے خدا کے چہیتے پیغمبر حیرت سے دیکھتے ہیں۔ شیطان کو مغلوب کرنا پیغمبروں کے لیے آسان ہے لیکن دلِ یزداں سے اس کانٹے کو دور کرنا ان کے لیے آسان نہیں رہا کیوں کہ یہ کام تو خدا ہی کر سکتا ہے اور وہ کرتا نہیں تو یہ اس کی مجبوری تو ہو نہیں سکتی مصلحت ہو گی۔ گویا خدا نے پیغمبروں کو یہ طاقت تو دی ہے کہ وہ ابلیس کو مغلوب کر سکیں لیکن اسے نیست و نابود کرنا ان کے اختیار کی بات نہیں۔ یہ طاقت خدا نے اپنے پاس ہی رکھی ہے۔ اس کا استعمال وہ نہیں کرتا تو شاید اس کی وجہ یہی ہو کہ وہ شیطان کو نبرد آزمائی کے مساوی مواقع دینا چاہتا ہے۔ شاید اس کا مقصد یہ ہو کہ عرصۂ دہر خیر و شر کی رزم گاہ بنی رہے کیوں کہ یہ آویزش ختم ہو جائے تو دنیا بھی عالم ملکوت کا عکس بن جائے اور عالم ملکوت تو خدا کے پاس ہے ہی۔ جو چیز نہیں تھی وہ عرصۂ دہر تھی اور اس کے پیدا ہوتے ہی کائنات میں ایک نئی اور دل چسپ چیز کا اضافہ ہوا اور خدا کو یہ چیز جیسی کہ وہ ہے پسند آئی اور اس کھیل کو وہ جاری رکھنا چاہتا ہے۔ شیطان یہ بات جانتا ہے اور اسی لیے بلا خوف وہ یم بہ یم اپنے طوفان اٹھاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ لڑائیاں ہارنے کے باوجود جنگ جاری رہے گی۔ خدا کو شکست دینا اس کا مقصد نہیں کیوں کہ خدا کی کبریائی طاقت سے وہ واقف ہے لیکن اولادِ آدم کو ورغلا کر خدا کے منصوبوں کو ناکام بنانے پر اسے اختیار ہے۔ اس اختیار کو خدا شیطان سے چھیننا نہیں چاہتا کیوں کہ پھر تو جنگ اور انسانی ڈراما

دونوں ختم ہو جائیں گے۔ گویا دہر میں ابلیسی طاقت بھی انسانی ڈرامے کا اہم عنصر ہے۔ یہ طاقت نہ ہوتی تو قصۂ آدم تخلیقِ آدم سے آگے نہ بڑھتا۔ شیطان کے انکار ہی سے اس قصے میں جان پڑتی ہے اور اس ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے جو خود خدا کے لیے انبساط و مسرت کا باعث ہے۔ شیطان جانتا ہے کہ یہ اس کا لہو ہے جس نے قصۂ آدم کو رنگینی عطا کی ورنہ جنت کی رعنائی میں کھڑے ہوئے آدم و حوا میں خالقِ کائنات کو کیا دلچسپی ہو سکتی تھی۔ ان سے حسین تر اور عظیم تر اور حیرت ناک جہان وہ پیدا کر چکا تھا۔ کواکب اور سیاروں کی گردشوں میں وہ اپنی جبروت کا مظاہرہ کر چکا تھا۔ پوری کائنات اس کے جلال و جمال کا آئینہ تھی۔ لیکن اس سے اس کی تسکین نہیں ہوتی تھی کیوں کہ وہ صاحبِ نظر پیدا نہیں ہوا تھا جو اس کے حسن کا ادا شناس بنتا۔ اس نے آدم کو پیدا کیا لیکن آدم بھی اس کی مخلوقات میں سے ایک مخلوق ہی رہا۔ احساس و عرفان سے عاری، جنت کی رعنائیوں میں گم ایک ایسا وجود جو حسنِ خداوندی کا کوئی علم نہیں رکھتا تھا، کیوں کہ علم کے لیے ضروری ہے کہ جاننے والا اس چیز سے الگ جس کا وہ علم حاصل کرتا ہے، اپنی ذات کا عرفان کرے۔ اس خود آگہی کے بغیر حسن شناسی ممکن نہیں۔ یہ علم شیطان نے آدم کو بخشا۔ آدم اپنی ذات، اپنے وجود، اپنی برہنگی سے واقف ہوا تو اس قابل بھی ہوا کہ وہ غیر ذات کو اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ ذات اور غیر ذات کے اس فاصلے نے آدم کو مہجورِ ازل بنایا اور وصل کا آرزومند۔

"جاوید نامہ" میں اقبال نے ابلیس کو خواجۂ اہلِ فراق کہا ہے۔ ابلیس میں وصال کی کوئی تمنا نہیں کیوں کہ وصل اس شعلے کی موت ہے جس سے ابلیس کی ذات عبارت ہے جو ابدی اضطراب، تپش اور تجسس ہے۔

فطرتش بیگانۂ ذوقِ وصال
زہد او ترکِ جمالِ لایزال

"حسنِ لایزال سے ہجر" کو ابلیس نے ایک تخلیقی قوت میں بدل دیا۔ انسان کو علم کا پھل چکھایا، اس میں خودی کی قندیل روشن کی اور اسے خدا سے الگ کر کے غم ہجر اور آرزوئے وصل کی کشمکش میں مبتلا کیا جو حرکت، عمل اور تکمیلِ ذات کا سبب بنی۔ ابلیس اور انسان دونوں

اپنے اپنے طور پر تخلیق کے اس عمل کو آگے بڑھاتے ہیں جو مسلسل جاری ہے کیوں کہ ہر ذرہ سے صدائے کن فیکون آتی ہے۔ اگر ابلیس تخریب ہے تو تخریب کے بغیر تعمیر ممکن نہیں۔

در اصل ابلیس کے انکار کے ذریعے پہلی بار کائنات اس سوزِ دروں سے واقف ہوئی جو منکر کا مقدر اور اس کی ازلی تنہائی کا سبب ہے۔ یہی سوز حرارت اور حرکت کا سبب ہے۔ ورنہ کیا ستارے اور سیارے، زمین و آسمان اور فرشتے سب ایک عالم عبودیت اور سکونیت میں موجود تھے۔ ان میں تپش ابلیس کے سوز سے ہی آئی۔ (می تپد از سوزِ من خونِ رگِ کائنات) گویا انکارِ ابلیس کائنات کے سکون و جمود میں حرکت کا سبب ہے اور حرکت میں حرارت اور طاقت ہے جو آدمِ خاکی نہاد میں ذوقِ طلب، جستجو، ذوقِ نمو اور تکمیلِ ذات کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ اپنی نظم تسخیرِ فطرت میں ابلیس خدا سے کہتا ہے "تو نے جسم میں جان ڈالی، جہاں میں ہنگامہ میں نے پیدا کیا، تو سکون کی راہ سجھاتا ہے اور میں اضطراب کی۔ یہ کم سواد انسان جو تیری آغوش میں پیدا ہوا ہے پروان میری آغوش میں چڑھے گا۔"

جبریل اسٹیبلشمنٹ کے نمایندہ ہیں جب کہ ابلیس بغاوت کی علامت۔ جبریل زبان بھی اسٹیبلشمنٹ کی بولتے ہیں۔ کھو دیے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند۔ چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو۔ اظہار کی منفرد سٹائل کو پانے میں ناکامی وہ قیمت ہے جسے مقربِ خاص ہونے کے لیے جبریل کو چکانی پڑتی ہے۔ اس کے برعکس ابلیس کے لب و لہجہ میں بڑا اتار چڑھاؤ ہے۔ فلسفیانہ سنجیدگی اور المیہ وقار سے لے کر طنز آمیزی اور قولِ محال کے عناصر سے اس کی گفتگو جگمگاتی ہے۔ ابلیس عظیم انکار، مکمل منفیت اور کھلی بغاوت ہے اور سزا کے طور پر راندۂ درگاہ، ہزیمت گزیدہ اور مہجورِ ازل ہے وہ بزدلی، بے کیفی، سکونیت کے خلاف ایک للکار ہے۔ عالم بے کاخ و کو کی خاموشی میں ایک پکار ہے اور ابد کے سناٹوں میں اک گونج اور غلغلہ ہے۔ نظم کے آخر میں ابلیس کی گفتگو میں ایک حیرت انگیز تموّج کی کیفیت ہے۔ ہر شعر موجِ طلاطم خیز کی مانند دوسرے سے شور انگیزی میں بڑھتا جاتا ہے اور ان شعروں کی حاوی امیجری بھی ساحل، موجِ طوفاں اور سمندروں کی ہے۔

ڈرامائی شاعری کی اس سے خوبصورت مثال مغرب میں تو کہیں نظر آجائے گی لیکن مشرق میں مشکل سے ملے گی۔



MODERN PUBLISHING HOUSE
9, Gola Market, Darya Ganj, New Delhi - 110 002.
T.F. : 327 8869, 327 2404.